



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA

ANTROPOLOGIA, ARTE E ARQUEOLOGIA
ARTESANIAS DE ALTERIDADE

LETHÍCIA PINHEIRO ANGELIM

BRASÍLIA - DF

2015

ANTROPOLOGIA, ARTE E ARQUEOLOGIA

ARTESANIAS DE ALTERIDADE

LETHÍCIA PINHEIRO ANGELIM

Monografia apresentada ao
Departamento de Antropologia da
Universidade de Brasília como um dos
requisitos para obtenção do grau de
bacharel em Ciências Sociais, com
habilitação em Antropologia.

Orientadora: Profa. Dra. Marcela
Stockler Coelho de Souza

BRASÍLIA - DF

2015

LETHÍCIA PINHEIRO ANGELIM

ANTROPOLOGIA, ARTE E ARQUEOLOGIA
ARTESANIAS DE ALTERIDADE

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Antropologia do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de graduação em Bacharel.

Orientadora: Profa. Dra. Marcela Stockler Coelho de Souza

APROVADA EM:

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Marcela Stockler Coelho de Souza

Orientadora

Prof. Dr. Guilherme José da Silva e Sá

Debatedor

Para Gabrielle

AGRADECIMENTOS

Penso que escolher palavras para dar corpo a uma pesquisa é uma tarefa bastante difícil, por tentar colocar em um registro específico uma conjunção de seres e forças, e sem as falas e os silêncios de muitas pessoas queridas até esta simples monografia seria, quem sabe, impossível. Ao longo dos anos de minha graduação muitas delas foram essenciais, diretamente ou não, para a realização deste trabalho. Agradeço então:

À Simone Simões Ferreira Soares, minha mestra e minha amiga, inspiração desde as primeiras vezes que ouvi-a falando de antropologia com tanta paixão.

À Marcela, não só pelas conversas e pelo cuidado no trajeto delicado de realizar uma pesquisa, como também pelas muitas aulas ao longo de minha graduação, sempre instigantes e intensas, e talvez, principalmente, por procurar uma antropologia que não seja só boa para pensar, mas para viver.

Ao Guilherme, por ter aceitado participar da banca e ter tido paciência com os desencontros até o momento da defesa.

À Lília Guedes, Rosiane Limaverde e Agnelo Queirós, pela gentileza de me falarem sobre suas pesquisas e percepções acerca da arqueologia.

À mamãe, por ser saber amar uma pessoa tão diferente dela quanto eu.

Ao meu pai e meus avós e tios, pelo apoio em muitas instâncias.

A Cami e Juju, hermanitas, por serem meu oposto (é o que dizem..) e tão incríveis, por me ensinarem tanto.

A Breno, Stênio e Bia, irmãs também, por todos esses anos aprendendo juntos a ser quem nós somos, e sermos melhores por causa do outro. A gente é para sempre.

À “feia”, porque família tem também patas.

A tantas pessoas que encontrei em Brasília e que de algum modo tornaram essa cidade menos ilha sem mar, especialmente Luiza, Rodolfo, Ália, Elisabete, Wilson (Zélia!), Noshua, Laura, Natália, Luquinhas e seu Zé.

À Patrícia, Adriano e Pedro, por ser sempre bom voltar a Fortaleza, ouvir e ser ouvida por vocês, por estarem “do lado de cá”.

E à Gabrielle, por ser bárbara e helena, e por me fazer aprender a falar o que eu só sabia sentir, e sentir do que eu só ouvia falar.

We do not see things as they are, we see them as we are.

Anaïs Nin.

Citar es citarse.

Julio Cortázar.

RESUMO

Pretende-se investigar os usos e sentidos que *arte* adquire para arqueólogos brasileiros que trabalham com pinturas e gravuras rupestres. Para pensar essas questões, centrei-me nos discursos arqueológicos que se referem às intervenções rupestres, em textos publicados no Brasil desde 2000 até o momento atual. Minha proposição não pretende ser a de um olhar que busque significados e simbolismos que remetam a uma suposta “essência”, mas acompanhar a controvérsia do uso de *arte* na arqueologia e os variados usos e desdobramentos que o termo assume nas pesquisas arqueológicas que têm este objeto comum. Tampouco intento lançar mão de uma explicação *sobre* as pesquisas arqueológicas, outorgando o que seria o fundo de sua figura, e sequer tratar esses discursos como se fosse possível capturá-los *numa* figura. Minha hipótese é que no encontro com as pinturas e gravuras rupestres, deparando-se com esse paradoxal Outro – esse pré ou quase-humano que guardaria a chave de nossa existência ou singularidade específica –, as categorias destes vários discursos arqueológicos são transformadas, e, assim, pretendo pensar nas diferenças que irrompem dessa relação. Se coloco os pesquisadores num só espaço de discussão é justamente para ver também onde seus discursos se diferenciam, e não tenho como fim sua igualdade ou pacificação.

Palavras-chave: Antropologia; Arqueologia; Arte; Ciência; Arte Rupestre.

ABSTRACT

This monograph intends to investigate the uses and meanings that *art* acquires for Brazilian archaeologists who work with rock paintings and engravings. To think about these questions, I've focused on archaeological's speeches which refers to the parietal interventions in texts published in Brazil since 2000 until today. My proposition is not intended to be the one of an eye searching for meanings and symbolisms that refer to a supposed "essence", but to follow the use of *art* in archaeology controversy and the diverse uses and outspreads the word takes on in archeology research with this common object. Neither I intend to resort to an explanation about the archaeology researches, granting what would be their true meaning, nor to manage theses speeches as it was possible to capture them in *one* figure. My hypothesis is that the categories of these many archaeologist speeches are transformed when they run into the parietal paintings and engravings, at the encounter with this paradoxical Other - this pre or almost-human that would keep the key of our existence or specific singularity - and, this way, I intend to think about the differences that burst from this relation. If I gather the researchers in the same place of discussion it's precisely to see also where their speeches diverge and I'm not aiming to equate or conciliate them.

Keywords: Anthropology; Archaeology; Art; Science; Rock art.



• Índice

Esboço.....	11
Capítulo 1: Arte.....	18
Capítulo 2: Artefatos.....	43
Capítulo 3: Artesãs de conceitos.....	55
Conclusão.....	77
Referências.....	79

Esboço

Os primeiros traços dessa monografia surgiram quando assisti *Cave of Forgotten Dreams*, documentário de Herzog sobre as inscrições rupestres da caverna de Chauvet, no sul da França. (Para nós) descobertas apenas em 1994, as pinturas de suas paredes figuram entre as mais antigas catalogadas, com cerca de trinta mil anos. A força desse encontro, ainda que intermediada pelas lentes de Herzog, é suficiente para borrar minhas escalas de tempo, de espaço, de humanidade. Digo encontro mas não sei exatamente com o quê, e com quem. Em mim questionamentos e transfigurações rebentam nas pedras dessa caverna e na dureza dos conceitos que me formam. Assim como Leroi-Gourhan aponta que o homem de Neandertal já recolhia fósseis e pedras de forma curiosa (1964:11) – para em seguida objetar que todavia não podemos facultar-lhe as mesmas inquietações dos modernos e cientistas –, penso que esse entusiasmo por algo que julgamos participar de nossa origem é comum a diversos grupos, mas talvez e justamente por falarem mais do que somos, do que fomos, esses discursos e “sentimentos complexos” (Ibidem) requeiram atenção especial.

Aos poucos, delineio então o objeto deste trabalho, um dos nossos – entenda-se ocidentais – mais difundidos e imprecisos mitos de origem: o daqueles que viveram há trinta ou quarenta milênios¹; mas justamente numa das dobradiças possíveis entre natureza e cultura: a transformação simbólico-técnica do meio, a qual alguns identificam como *arte*, outros não.

Com o interesse de investigar os processos de construção de conceitos e categorias usadas pela arqueologia brasileira em suas pesquisas para se referir à chamada *arte* rupestre, parto do princípio de que tais categorias já moldam a forma de representar seu objeto, trazendo em seus atributos e princípios, os pressupostos ontológicos daqueles que as (re)criam². Minha hipótese, entretanto, é que no encontro com as pinturas e gravuras rupestres, deparando-se com esse paradoxal Outro – esse pré ou quase-humano que guardaria a chave de nossa existência ou singularidade específica

¹ Uma figura humana em vermelho da Toca da Bastiana, localizada no Parque Nacional Serra da Capivara, foi datada em 39.000 anos. Cf. *Clio Arqueológica* Nº 21, V. 2: PESSIS, MARTIN, LIMA, GUIDON, GUERIN, FAURE, p. 195-284. 2006; http://www.fumdam.org.br/patrimonio_cultural.html.

² Como diz Wagner (2010: 95), “Os atos de expressão que necessariamente devem articular um tipo de contexto com o outro para que ambos sejam comunicáveis e significativos asseguram a contínua reinvenção de um a partir do outro. É uma invenção que constantemente recria sua orientação, e uma orientação que continuamente propicia sua própria reinvenção.” Toda vez que uma convenção é utilizada ocorre alguma inovação nesse procedimento, nunca é uma mera atualização de códigos, pois o contexto sempre é diverso. A convenção tende à invenção e vice-versa.

–, as categorias destes vários discursos arqueológicos são transformadas, e, assim, pretendo pensar nas diferenças que irrompem dessa relação. Dito de outro modo, a minha questão diz respeito às teorias de simbolização utilizadas pelas arqueólogas brasileiras no estudo de intervenções rupestres e à investigação da possibilidade de que elas, já nessa operação classificatória, estabeleçam relações interpretativas.

Atento desde já que quando faço uso do feminino plural, “arqueólogas”, refiro-me às várias pessoas que exercem a arqueologia. Assim como a Arqueologia de Gênero critica a tomada dos pesquisados como homens (a não ser quando demarcado o contrário), pondo-se contra a pressuposição do agente universal neutro e masculino – o que já é contraditório, algo ser neutro e masculino concomitantemente –, demarco aqui minha discordância com os muitos que acreditam que a ciência e os pesquisadores sejam universais, neutros e masculinos, e fazendo essa conversão terminológica, talvez fique mais fácil perceber como é comum naturalizar a identificação entre masculino e ciência – e o espectro semântico de cada termo³.

Realizar uma investigação crítica desses muitos conceitos e categorias de que a arqueologia faz uso para pensar e falar o seu Outro seria muito interessante, mas impossível de acomodar num trabalho de monografia, resta ainda alguém que faça esta análise mais ampla com profundidade. Escolhi então debruçar-me sobre a “*arte rupestre*”. A expressão, porém, deve ser entendida como referindo-se aos discursos das arqueólogas em torno das intervenções gráficas pré-históricas: é este o objeto deste trabalho, não as intervenções em si.

A arqueologia, grosso modo, se propõe como estudo de resíduos materiais⁴ a fim de apreender e explicar o comportamento humano no passado, no que este teria de semelhante e dessemelhante ao nosso, e deste modo inferir traços gerais da natureza humana, da mudança cultural, da organização de grupos sociais – tanto em sua dimensão interna quanto nas relações com outros coletivos – e mesmo do progresso cultural e da evolução biológica. A especificidade de seu objeto repousa em sua distância temporal, e na consequente carência de evidências diretas referentes aos significados e contextos detalhados da produção e uso destes registros arqueológicos.

³ Para trabalhos mais específicos em Arqueologia de Gênero, conferir Pagnossi (2013), Lima; Castro; Silva (2002) e Martínez (2008).

⁴ É importante ressaltar que a cultura material que chegou até nossos tempos não é necessariamente vista como mero reflexo das estruturas sociais desaparecidas, mas é tomada também como um elemento que pode instaurar ou disfarçar novas configurações dos grupos estudados, como propõe a Arqueologia Contextual. Isto é, mais do que imitar a sociedade, a arte interage com ela. (cf. Lévi-Strauss, 1973)

Isso é, obviamente, uma generalização minha, pois as diversas correntes da disciplina discordam em suas proposições do que consiste o objeto, método e fins da arqueologia. Para uma recuperação desse debate indico Trigger (2004), que elenca algumas proposições do que seria a “natureza da interpretação arqueológica” (p. 365), a saber: explicação dos resíduos materiais (para os positivistas como Dunnell); ciência geral da cultura material, complementando-se à antropologia social e cognitiva (Clarke); relação entre cultura material e comportamento humano como um todo (Schiffer). Essas são contrapostas às perspectivas de Deagan, que defendia que este papel caberia somente à arqueologia histórica; de Binford, que nega qualquer informação direta advinda do registro arqueológico e de Glyn Daniel, o qual afirmava que restringir a arqueologia aos materiais seria uma espécie de novo antiquarianismo centrado no artefato. Como diz Trigger: “A maioria dos arqueólogos continua a considerar a arqueologia um meio de estudar o comportamento humano e a mudança cultural no passado, embora estejam longe de concordar sobre o que isso implica” (p. 366).

A pesquisa que toma como objeto as intervenções rupestres no Brasil tendeu a desenvolver-se paralelamente às demais áreas da Arqueologia por tratar de algo que diria mais respeito ao universo simbólico, ao passo que os outros registros arqueológicos seriam mais ligados à economia e ao ambiente do grupo (cf. Azevedo, 2001:27). Contudo, a análise dos materiais rupestres, de modo geral, não se dá considerando-os em si, mas levando em conta tanto aspectos do contexto sociohistórico e ambiental quanto características formais e estilísticas de outras gravuras e pinturas. A pesquisa de intervenções rupestres é uma atividade atravessada pela comparação minuciosa a fim de classificar e interpretar o material, e dada a impossibilidade das arqueólogas visitarem todas as gravuras ou pinturas, os conceitos têm uma atuação fundamental nos processos de divulgação, classificação e interpretação – operação generalizante que não é particular à arqueologia, e sim ao próprio procedimento científico. Ou seja, são os conceitos que tornam viáveis as aproximações interpretativas e a transmissão de informação entre as cientistas, uma vez que as comparações e fundamentações baseiam-se neles, e não nos objetos reais. É comparando os dados obtidos com dados observados por outras pesquisadoras, e classificando as observações em conceitos usados por outras arqueólogas que se formulam hipóteses interpretativas do objeto em questão. Faz-se necessária, portanto, uma gama mais ou menos inteligível, precisa e clara de conceitos para a formulação e transferência eficaz das informações.

Entretanto, essas categorias foram definidas por cada grupo de arqueólogas de acordo com suas perspectivas e tendências teóricas; dessa heterogeneidade de conceitos advém uma série de dificuldades que se impõem organização dos materiais levantados. Um estudo das categorias arqueológicas é importante, portanto, para auxiliar uma comunicação mais dinâmica⁵, pois não é incomum que conceitos diferentes signifiquem o mesmo (sinonímia) nem que o mesmo conceito signifique coisas distintas (polissemia). Embaraços de inteligibilidade na transmissão de informação entre as pesquisadoras é algo que ficou perceptível não só para mim, mas que chegou a ser tema de alguns trabalhos (cf. Azevedo Netto, 2001 e Consens, 1996 e 2000), o que reforça a necessidade de um corpus conceitual bem delimitado e disseminado das variadas linhas teóricas. Não entendo, todavia, a possível inteligibilidade advinda de um corpus conceitual “mais claro” e difundido como necessária concordância ou arremate de conceitos (mas como algo próximo a um acordo), dado que esses variam de importância, uso e sentido de acordo com os horizontes teóricos e metodológicos das várias arqueólogas e arqueologias.

As autoras muitas vezes falam de esquemas em que as etapas iniciais são de análise do material e as finais são de proposições de explicação, como por exemplo, o esquema de Pessis (1984: 99), para quem o primeiro nível de pesquisa é o morfológico – as formas representadas –, o segundo é o hipotético – indícios que constam tanto nos registros rupestres como no exterior – e o último nível sendo o conjectural – de “suposições mais ou menos razoáveis, fundamentadas em fatos conhecidos, mas que o pesquisador não está em condições de verificar”. Também concordam Azevedo Netto (2001: 52) e Seda – “A interpretação deve ser, sempre, a última fase de uma pesquisa, sobretudo na arte rupestre” – (1997, 140). Dito isto, mais do que um possível aperfeiçoamento de auxílio em algumas ferramentas usadas na interpretação, o trabalho a que me proponho é tentar pensar a interpretação que se dá imediatamente na própria apreensão desses materiais rupestres por meio de determinados conceitos e categorias, ou seja, na própria descrição como parte do processo criativo que atravessa todo o exercício arqueológico, e não só no final. Ou seja: penso que as ferramentas descritivas

⁵ Se a comunicação entre as pesquisadoras voltadas ao estudo das intervenções rupestres não é satisfatória, quando esse debate se estende às arqueólogas em geral a situação piora: por muitas décadas a arte rupestre foi um estudo isolado dos demais temas da arqueologia, e devido à especificidade que traz – por tratar-se de um registro profundamente simbólico –, suas pesquisas se desenvolveram de forma dissociada, como apontam Seda (1997) e Azevedo Netto (2001). Atualmente, apesar de manter seu caráter particular, ela tem sido tomada como mais um vestígio pré-histórico, e uma vez que a discussão de dados se dá entre os diversos âmbitos e registros da arqueologia, as conjecturas acerca da vida de determinados grupos podem, assim, ser mais completas e/ou complexas.

usadas para *tornar possível* a interpretação que muitas arqueólogas julgam estar apenas na etapa final da análise já se constituem, elas mesmas, como dispositivos interpretativos.

Para pensar essas questões, centrei-me nas categorias empregadas nos discursos arqueológicos para se referir às intervenções rupestres, em textos publicados no Brasil desde 2000 até o momento atual, que tivessem como finalidade a divulgação de informação e debate na comunidade arqueológica acadêmica. O recorte temporal se dá principalmente pela maior concentração, nas bases de dados em que pesquisei, de trabalhos sobre o tema nesse período. Pesquisas que tratem sobre *arte* rupestre no Brasil, desde o exercício inicial da arqueologia imperial até o presente, são certamente muitas, mas a grande parte delas deve encontrar-se ainda apenas na forma impressa, e minha pesquisa se deu, quase que inteiramente, em bancos de teses e bibliotecas digitais. Apesar do espanto inicial com o volume aparentemente pequeno de publicações, se considerarmos a força recente que a arqueologia vem tomando em termos acadêmicos nacionais⁶, dentre todo o espectro possível de temas arqueológicos, o estudo de pinturas e gravuras rupestres aparece com considerável frequência.

Não intento aqui lançar mão de uma explicação *sobre* as pesquisas arqueológicas, outorgando o que seria o fundo de sua figura, e tampouco tratar esses discursos como se fosse sequer possível capturá-los *numa* figura. Seria um erro se este trabalho adequasse a multiplicidade de discursos a uma só categoria – arqueologia brasileira sobre arte rupestre. Apesar de recorrer a termos generalizantes, para facilitar a leitura, ressalto que trato somente dos discursos que consegui levantar na pesquisa bibliográfica, não julgo poder dizer que são a totalidade da arqueologia brasileira feita sobre o tema. Se coloco todas essas pesquisadoras num só espaço de discussão é justamente para ver também onde seus discursos se diferenciam, e não tenho como fim sua igualdade ou pacificação.

⁶ O primeiro curso de arqueologia foi o da Faculdade de Arqueologia e Museologia Marechal Rondon (Famaro), criado no Rio de Janeiro em 1975 e neste mesmo ano transferido para a Estácio de Sá. Porém, em 1996 ele é fechado, e só em 2005 surge outro, na Universidade Federal do Vale do São Francisco (Univasf). Atualmente existem 11 universidades que oferecem graduação em Arqueologia, sendo a UFMG a mais recente (2010). Julgo relevante acrescentar que no caso da Universidade Federal do Piauí o curso, fundado em 2007, se chama “Arqueologia e Conservação de Arte Rupestre”. O surgimento desses cursos certamente tem a ver, dentre outros fatores, com a controvérsia entre arqueologia de contrato e aquela mais “acadêmica”. Essas duas formas de exercício arqueológico no Brasil têm entrado em constantes dissonâncias ético-teóricas sobre o fazer arqueológico, pois a primeira é julgada inapropriada para a avaliação de materiais arqueológicos devido seu caráter de prestação de serviços a empresas privadas e governamentais.

Para meus propósitos, essa monografia será dividida em três momentos. No primeiro capítulo me debruço numa análise crítica sobre a possibilidade da arte e da estética constituírem-se ou não categorias transculturais, e faço uma diferenciação entre as duas, apoiando-me em discussões da Filosofia Estética e Antropologia da Arte. Para tanto, uso principalmente a teoria de Baumgarten, que inaugura o conceito e o campo de investigação da Estética, e Walter Benjamin, em suas reflexões sobre a dissolução da arte e seu caráter de transcendência. Na Antropologia, além da posição de Howard Morphy na edição de 1993 do *Key Debates in Anthropology*, que trata exatamente da estética ser ou não uma categoria universal, faço uso das pesquisas de Alfred Gell e Els Lagrou sobre a relação entre arte e antropologia, que possuem reflexões que foram úteis ao meu ponto de vista sobre a questão da autoria, da representação, do Belo e mesmo da reflexividade crítica ao tratar de relações entre ocidentais e não-ocidentais.

O capítulo seguinte faz uma breve recuperação histórica das interpretações e estudos arqueológicos em torno da *arte* rupestre, no Brasil e no mundo, o que já vai nos introduzindo à discussão entre arqueólogas (não só brasileiras) acerca da plausibilidade ou não do termo *arte* quanto a essas produções específicas.

No terceiro capítulo apresento um mapeamento das categorias usadas para classificação das intervenções rupestres na bibliografia que reuni, na qual a categoria *arte* se mostra uma chave de leitura com uma presença bastante forte. Passo então à análise específica dos sentidos e usos que o termo assume nestas pesquisas, as quais dividi em três grupos, de acordo com a ênfase que me pareceram dar para o entendimento de *arte*: como símbolo, como linguagem e como técnica. Por fim, misturo as propostas de Shanks & McGuire, Wagner e Ingold para pensar não só numa *artesanía* da arqueologia, mas da própria antropologia.

Roy Wagner, em seu clássico *A Invenção da Cultura* (2010 [1975]), propõe reconhecer na pesquisa antropológica um *encontro* de dupla-direção, onde cada lado inventa o outro de acordo com seu léxico contextual. Ressalto duas implicações que me interessam profundamente: há sempre um coeficiente de intangibilidade da alteridade – porém menos do que impedir o exercício antropológico, penso que sejamos assim instigados a ele; e o discurso sobre o Outro não deixa de ser também um discurso – como todos, parcial e localizado – sobre quem fala: é um entendimento sobre o encontro que se soma, e não se sobrepõe ao outro entendimento como mais verdadeiro. Não se trata de um desvelamento, de ir atrás da essência, mas de expor a relação entre o que se pensa e como se pensa: nossos conceitos são maneiras de narrar a forma, não mais

devem ser colocados por hierarquia e substituição, mas através da soma. A narrativa recursiva e teleológica, que remete a um início e a um fim, não abre espaço para a invenção. Quando algo é inventado, várias são suas apropriações, é uma expansão, não uma mera acumulação. Todavia, não é por terem um caráter manufaturado que os significados devem ser tratados com menor importância, pois de todo modo eles ainda organizam a vida.

E é justamente a exploração de um caráter manufaturado da arqueologia que Shanks e McGuire (1996) propõem, buscando uma maior aproximação não só entre teoria e prática, mas pensando de que modo essa conexão é possível: se pela via da semelhança – unificando as arqueologias num projeto global de conhecimento objetivo do passado – ou da diferença – irrompendo tantas arqueologias quanto são os contextos daqueles que a praticam. A proposta dos autores de reorganização dessas polaridades é uma artesanaria da arqueologia, prática em que se unificariam emoções, necessidades, desejos, teorias e raciocínio técnico.

Por fim, Ingold propõe em seu último livro (*Making*, 2013) que arqueologia, antropologia, arquitetura e arte podem ser modos de pensar fazendo, mais do que fazer pensamentos, quebrando a oposição – constantemente reproduzida na academia –, entre teoria e prática. Assim, se pensarmos arqueologia e antropologia como saber(es) fazer, podemos pensar que sua técnica consiste justamente na artesanaria da alteridade.

O processo de pesquisa e construção dessa monografia se deu majoritariamente por meio de pesquisa bibliográfica digital somada a algumas conversas com arqueólogas que com paciência e bondade me responderam algumas questões, as quais devem ter soado, se não bobas, esquisitas. Espero que fique claro que os pressupostos aos quais me filio acima, especialmente no que diz respeito ao discurso sobre os outros dizer também de nós, tornem claros que quaisquer deslizes que possam ser ditos aqui são de minha responsabilidade.

1 • Arte

*Articular historicamente o passado não
significa conhecê-lo “como ele de fato foi”.
Significa apropriar-se de uma reminiscência,
tal como ela relampeja no momento de um perigo.*
(Benjamin, 1987 [1940]: 224)

Investigações em torno da arte, e mais especificamente acerca do que ela consiste, sabe-se que não são poucas. Esse debate, à qual muitos se lançaram no decorrer de tantos séculos, está longe de ser concluído – e talvez, jamais o seja. Este texto não pretende somar-se a esse volume de tratados e exames, mas como busco examinar a aplicação do termo no estudo das pinturas e gravuras rupestres, acredito que a discussão deve ser iniciada aos poucos, retraçando alguns usos de *arte* na filosofia e na antropologia, uma vez que foi através dessas áreas que o conceito foi importado para a arqueologia⁷. Esse capítulo não tem qualquer intenção de estabelecer uma história do conceito, aqui me debruço sobre propostas específicas – se tomadas em conta a história e filosofia da arte –, e pessoais, escolhas minhas diante de uma gama de teóricos possíveis.

Começo com Baumgarten, filósofo alemão do século XVIII, a quem se atribui a fundação da Estética enquanto disciplina filosófica. Minha escolha se justifica não apenas pelo marco temporal, mas porque, penso, muito de sua concepção de estética se percebe ainda hoje, na noção ocidental de arte. Ainda na filosofia, dou um grande salto e parto para Benjamin, e mais especificamente para seu clássico texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, leitura obrigatória em praticamente todos os cursos que têm a arte como tema. Mas este texto foi escolhido menos por este motivo do que pela afinidade que tenho com sua forma de pensar a obra de arte e a estética. Dele já passo então à antropologia da arte, elegendo um trabalho de Gell – para quem a questão mais importante não é o que o objeto artístico representa, e sim os efeitos (agências) entre atos, objetos e pessoas –, e de Lagrou, que dedica-se à *arte indígena*, porém aborda ricamente questões que dizem respeito ao debate mais amplo, da arte constituir-se ou não uma categoria que pode ser delegada a grupos não ocidentais. Como os dois antropólogos são contrários à extensão do termo, elegi o parecer favorável que Howard Morphy e Jeremy Coote fazem na edição de 1993 de *Key Debates in Anthropology*, o qual se propõe debater exatamente este tema.

⁷ Além de outras, é claro, por exemplo, a história da arte.

Especificamente no que diz respeito à *arte indígena*, julgo ser muito proveitoso trazer os apontamentos e questões de Lagrou para o exame de *arte* quando aplicada a intervenções rupestres, não por uma confusão entre *indígena* e “*primitivo*”, mas por serem expressões que não se adequariam a nossos parâmetros ocidentais, ou seja, arte indígena e arte rupestre se aproximam mais pelo que elas não são.

O exame, como se vê, é bastante ligeiro e seria incapaz, aqui, de dar conta com profundidade da totalidade e complexidade das propostas de cada autor, e muito menos da complexidade das questões que estes põem. Tomo esses textos como ponto de apoio para indicação do caminho a percorrer na pesquisa que escolhi.

• Beleza •

Alexander Baumgarten (1714-1762) propôs o termo Estética para inaugurar a área da filosofia que ocupa-se de um tipo de conhecimento que até então os filósofos modernos não haviam se disposto a examinar de modo sistemático – o conhecimento “inferior” ou o conhecimento sensível das coisas, sem que estas últimas incluam somente os objetos das sensações, mas também as representações sensíveis⁸. Essa proposta foi lançada já nos últimos apontamentos de sua tese de doutorado, *Meditações sobre o poema*, de 1735. Mas é posteriormente que o filósofo estabelece as bases do campo da Estética, em obra homônima de 1750.

Logo no parágrafo de abertura, o autor declara: “Estética (como teoria das artes liberais, como gnoseologia inferior, como arte de pensar de modo belo, como arte do análogon da razão) é a ciência do conhecimento sensitivo.” (Baumgarten, 1993: 95) Inicialmente, antecipando-se às críticas que a nova ciência poderia receber, argumenta que um conhecimento sobre o belo é importante uma vez que esse se constitui como parte tão extensa do pensamento humano que não pode ser ignorado e que, mesmo sendo um conhecimento confuso, este é um passo inicial para torná-lo ordenado e científico. A Estética viria, assim, a serviço do controle das faculdades inferiores, a fim

⁸ “Certamente será a tarefa da lógica em sentido geral suprir esta faculdade [do conhecimento inferior] com as regras que o orientem neste conhecimento sensível das coisas; mas quem conhece nossa lógica, sabe a que ponto este campo é falho. (...) Assim, esta seria a ocasião dos filósofos voltarem suas pesquisas, não sem um enorme benefício, para as técnicas que permitem afinar e aguçar as faculdades inferiores do conhecimento e de as utilizar de modo a proporcionar um maior proveito ao mundo. (...) não duvidamos nem um pouco que possa existir uma ciência que dirija a faculdade do conhecimento inferior, ou ainda, uma ciência do mundo sensível do conhecimento de um objeto.” (Baumgarten, 1993: 53).

de que estas não recaiam na sensualidade corrompida, e alcancem “a perfeição do conhecimento sensitivo como tal”, isto é, a beleza. (Ibid: 99)

A beleza, para Baumgarten, é reconhecida na universalidade do consenso e da ordem, a qual é atingida através da harmonia e união da riqueza, da magnitude, da verdade, da clareza e da certeza em uma noção. O esteta bem sucedido deve predispor de um refinado talento inato, que permita às faculdades inferiores serem excitadas e harmonizadas. Este talento refinado é composto de um aguçamento dos sentidos; de uma aptidão natural para a fantasia, para a perspicácia, para a memória; de uma aptidão para a poética e um o gosto fino e apurado; da disposição de prever e pressentir o futuro e, por fim, da capacidade de expressar suas percepções. Além disso, Baumgarten aponta como essencial a este talento o intelecto e a razão, que permitem o domínio da alma e contribuem no estímulo das faculdades inferiores. Tais faculdades inferiores são menos importantes que as superiores, mas são condição indispensável a elas, de modo que beleza e razão não se excluem, mas coexistem na empreitada em busca de um conhecimento perfeito, desde que uma não intervenha no domínio da outra. Apesar da longa crítica, não só filosófica, de que as propostas de Baumgarten foram alvo, algumas noções são muito fortes na nossa concepção ocidental. É o caso da ideia que geralmente se faz do artista como aquele indivíduo incomum, por vezes “à frente de seu tempo”, que expressa sua subjetividade e individualidade com um brilho raro (talento), o qual muitas vezes é tomado como uma espécie de dom, predisposição ou aptidão natural que com o tempo e a prática tornam-se refinados. O tratamento que a arte recebe em nossa sociedade também atualiza vários aspectos que se encontram em Baumgarten, mas isso será discutido logo à frente, na discussão de Benjamin e Gell. Por ora retorno à exposição da *Estética* – a obra e a proposta científica⁹ do filósofo alemão.

Na realização deste projeto de um belo conhecimento do belo são necessários contínuos e crescentes exercícios estéticos, que desenvolvam tanto a estética natural – espontânea e rústica – quanto a erudita – sofisticada e lapidada –, afinando assim não só o talento, como também a índole e o temperamento estético. A estes exercícios deve somar-se a doutrina estética, composta por disciplinas que versam principalmente sobre Deus, o universo, a humanidade, a história, os mitos e os signos linguísticos. Todavia, sendo o belo saber a meditação bela sobre determinado tema, a doutrina estética não se

⁹ Baumgarten, na classificação de sua proposta, faz uso tanto dos termos ciência quanto doutrina e filosofia, como em: “As coisas sensíveis são objetos da ciência estética (epistemé aisthetiké), ou então, da Estética.” (Meditações Filosóficas sobre alguns tópicos referentes à essência do poema, § 116); toda a seção IV (“A doutrina estética”) da Parte III.

equivale à totalidade de cada disciplina, não sendo possível substituí-las, mas consiste o modo de pensar *belamente* sobre seus objetos. Isto é, a doutrina estética não equivale ao estudo da humanidade, por exemplo, mas é o estudo *belo* da humanidade. Dessa forma, ela também não equivale aos exercícios estéticos infantis ou ao conhecimento desordenado, é um conhecimento metódico, individual e profundo. Por conta disso, Baumgarten não estabelece como premissa que o esteta alcance todo o belo saber em sua amplitude, uma vez que dificilmente alguém se torna um sábio em assuntos diversos e gerais. O caráter especial do esteta vai determinando as partes da instrução mais convenientes a ele, que deve então estar familiarizado destas partes do belo saber e tomar para si a tarefa de ocupar-se delas especificamente. Tal trabalho possui dois polos: um lado negativo, de indicar como distanciar-se daquilo que deturpa o belo conhecimento, e positivo, quando o esteta faz com que o leitor ou espectador experimente ou vislumbre a erudição, mesmo quando a dissimule (§ 65). Por fim, à teoria estética pertence, além dos métodos específicos e legítimos de estabelecer o belo conhecimento, a forma bela que esse conhecimento possui. O autor então remete à definição de Arte como complexo de regras ordenadas (Ibid: 116) para ratificar a exigência de uma *arte estética* (§ 69, 71).

Agora já será lícito afirmar que uma arte é tanto mais eminente: 1) quanto mais extensas as regras que abarca, isto é, quanto mais a aplicação destas regras é útil e até necessária em maior quantidade de ocasiões, tanto mais a arte, ela mesma, é mais completa, ainda que seja pequeno o compêndio das regras que apresenta; 2) quanto mais sólidas e importantes forem as regras que fornece, isto é, regras que nunca possas negligenciar sem um prejuízo maior; 3) quanto mais expõe regras mais exatas e mais acuradas; 4) quanto mais transparentes; 5) quanto mais exatas e derivadas dos verdadeiros princípios vitais das regras; 6) quanto mais atraentes, para que devam, a partir de seus preceitos, dirigir as ações e a própria práxis. (§ 22). (op. cit.)

Assim o filósofo acaba traçando um movimento que, neste projeto do estabelecimento de uma ciência, unifica tanto razão – um saber exato, sólido, claro e ordenado, com regras úteis, “derivadas dos verdadeiros princípios vitais” e voltadas ao conjunto de ações práticas – quanto beleza – já que essas regras devem ser o mais atraentes possível, levando em conta que aqui não se fala de qualquer beleza ou atração, mas de uma espécie superior e refinada, jamais rasa e comum. Algumas destas leis às quais Baumgarten se refere já foram estabelecidas pela arte poética, pela arte retórica, pela música, dentre outras. São leis particulares, difundidas nas várias artes liberais. A arte estética engloba tais leis, mas eleva-as ao âmbito geral do conhecimento belo e estabelece leis mais fortes e superiores, as quais regem as leis particulares. A fim de evitar que somente as leis particulares sejam estabelecidas ou que as leis gerais sejam

conhecidas somente em seus aspectos básicos ou mesmo ignoradas, faz-se necessário elevar as leis gerais à forma de arte, ao mesmo tempo que são reduzidas na forma de ciência, para que seja possível sua clara identificação. Para que leis obtidas a partir de experiências particulares e localizadas não sejam propostas como universais, deve ser estabelecido um conhecimento “a priori” das regras mais importantes, que possibilitarão inferir regras secundárias de situações específicas, que por sua vez ilustrarão as leis gerais.

Outro ponto a ser considerado diz respeito à verdade estética, que Baumgarten identifica enquanto a verdade conhecida sensitivamente, ou seja, a representação da verdade objetiva (metafísica) no espírito de cada um. A verdade metafísica – ou verdade lógica “strictu sensu” – apresenta-se ao intelecto; ao passo que a verdade subjetiva – também chamada verdade lógica “lato sensu” ou verdade estética – apresenta-se ao pensamento intuitivo e às “faculdades inferiores”, isto é, sensíveis. Os objetos que elas examinam são os mesmos, mas à primeira cabe o conhecimento distinto e intelectual das coisas, e à segunda o exame apurado por meio dos sentidos e do análogo da razão, sem o qual não se percebe a beleza. Certas verdades estéticas são também verdades lógicas, a distinção serve mais para ressaltar que a verdade lógica não é o objetivo direto e necessário do esteta. E, no âmbito das verdades estéticas, ao esteta interessam mais as verdades estéticas singulares, que se depreendem de objetos, situações ou indivíduos particulares, pois elas carregam maior quantidade de verdades metafísicas que objetos mais gerais, abstratos e universais¹⁰.

Baumgarten prossegue então, até o fim do texto, com uma série de classificações e demonstrações de tipos de pensamento estético e de verdades estéticas, do que salta, assim como no resto da obra, que a prática e o conhecimento do belo não é tarefa fácil

¹⁰ “Assim, aquele que quiser pensar de modo belo deverá escolher uma matéria mais delimitada, uma matéria dentre os gêneros mais inferiores ou uma dentre as espécies das coisas; ou então, se lhe parecer conveniente, ascender a gêneros mais elevados, deverá, todavia, revesti-los com as muitas características e marcas distintivas, que a ciência mais pura omite, ou enfim ele deverá escolher temas individuais, nos quais predomine a perfeição da verdade material. Estes temas deverão estar cercados por uma imensa quantidade de marcas distintivas. Rejeitará as que não permitem a beleza da forma. Deverão sobrar apenas aquelas das quais dificilmente se poderá dispensar uma única, uma vez que se evidenciam as seguintes qualidades: uma plena harmonia; a graciosa dignidade, seja absoluta, seja relativa; a perfeição da própria verdade material; a elegante vivacidade e o necessário brilho da meditação; a persuasão íntima; a vida, principalmente; bem como a eficácia necessária para deleitar e comover. A verdade metafísica, que existir nestas muitas marcas, não deverá ser percebida em toda a sua clareza por aquele que medita, mesmo se nas mesmas não se manifestar nenhuma das mais vergonhosas falsidades. Acredito agora já ter reduzido as necessidades estéticas (...) a uma fórmula geral. Esta fórmula permite, em caso de conflito entre as regras da perfeição, que visam o conhecimento da verdade, abrir exceções à perfeição formal da verdade em função da perfeição material da verdade, que deve cercar as formas mais aprazíveis da verossimilhança.” (Ibid: 167)

nem aos próprios poetas – “seja ele um escritor de prosas ou um autor de versos, seja um pintor ou um escultor, etc.” (Ibid: 181). Tarefa esta que, me parece, aos poucos vai delineando os limites de um campo próprio e erudito, alicerçado em arrogantes distanciamentos e distinções elitistas. Enquanto na antiguidade a noção de belo era indissociável da noção de bom – um belo produto ou uma bela técnica eram aqueles considerados bons para a função a que estavam destinados –, a partir do século XVIII, não só com Baumgarten, mas sendo ele um dos expoentes, a ideia de belo prescinde de uma funcionalidade, a beleza vira o principal objetivo: daí decorrerá a proposta da “arte pela arte”¹¹. As funções anteriores ligadas à religiosidade, à transmissão de conhecimentos, valores e tradições, à dinâmica das relações sociais e a identificação e unificação de um grupo, dentre outros, acabam mais e mais esmaecendo diante dos usos desses produtos e dessas técnicas no campo autonomizado da arte, com ciclos relativamente definidos de produção e fruição das obras. Regras demarcadas para criá-las, maneiras determinadas de percebê-las e locais particulares para acessá-las (galerias, museus, coleções). Elevando-se diante do uso cotidiano e simples, que permitia maiores apropriações e adequações aos contextos dos indivíduos em questão, os objetos e práticas do belo vão adquirindo uma “aura” que os torna distantes, purificados e interditos a não especialistas, e se antes estes produtos eram voltados para as pessoas, agora elas que se voltam para eles.

• Fiat mundus, pereat ars •

Quando Benjamin empreendeu a análise da arte na era de sua reprodutibilidade técnica, essa era ainda estava em seus primórdios. Benjamin orientou suas investigações de forma a dar-lhes valor de prognósticos. De imediato demarca que os conceitos que lança, em seu famoso texto de 1936, são “novos na teoria da arte, distinguem-se dos outros pela circunstância de não serem de modo algum apropriáveis pelo fascismo” (1987: 166), deste modo não só identificando a arte enquanto atividade política, quanto colocando-se contra o projeto de arte feito até então, não só nos círculos acadêmicos como também na sociedade em que vivia, quando o nazismo experimentava sua glória.

Apesar de apontar que a obra de arte sempre foi passível de ser reproduzida, imitada por outras pessoas, a reprodução técnica inaugura outro tipo de processo,

¹¹ A expressão é da autoria de Benjamin Constant (1804), *ars gratia artis*. A qual, como Benjamin aponta muito bem, “é no fundo uma teologia da arte.” (1987: 171).

histórico, mas não contínuo¹², que aos olhos otimistas de Benjamin poderia iniciar uma espécie de revolução. Este processo de intensidade crescente principia-se na Idade Média com a xilogravura, primeira reprodução técnica do desenho, passando pelas técnicas da chapa de cobre, água-forte, litografia, imprensa e fotografia, a qual multiplicada no tempo possibilita, por fim, o cinema, agente mais poderoso – até então – dessa transformação.

A reprodução técnica, mais autônoma que a reprodução manual, pode realizar possibilidades que o original não efetua, sendo a principal delas a aproximação entre obra e indivíduo. Benjamin identifica que para a tradição até então dominante, independente da perfeição da reprodução manual, a existência única da obra de arte é o que permite emitir o brilho da autoridade da autenticidade; o que permite emitir a própria história da obra, tanto em suas transformações materiais (que não podem ser reproduzidas pois dependem da história particular do objeto), quanto em seu fluxo de relações de propriedade, desde sua criação até o presente. Porém, com a reprodução técnica põe-se em questão a existência única da obra de arte, e esta não pode mais emitir seu brilho de autenticidade, pois, mesmo que o conteúdo da obra permaneça, seu “aqui e agora”¹³ é desvalorizado, sua autenticidade é afetada: pode-se ouvir um disco de um coro, mas não é o mesmo que vê-lo cantar na igreja. A autenticidade de uma obra de arte é o que a tradição guarda de mais sofisticado da história desse objeto ou situação em questão, aí repousa o peso de sua autoridade, sua ferramenta de domínio. Nos regimes contemporâneos de reprodutibilidade o que se desfaz é justamente essa autoridade da tradição: a aura, “figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja.” (Ibid: 170) Isto é, a aura de uma obra de arte é sua unicidade, seu caráter transcendente, que demarca primeiramente uma distância reverente, e uma hierarquia.

A tradição, Benjamin aponta, é passível de mudança – o mesmo objeto de adoração num ritual sagrado pode depois ser percebido como ídolo profano – o que permanece é a aura, que “nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte 'autêntica' tem sempre um fundamento

¹² “Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente.” (Ibidem)

¹³ “O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquele* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo.” (Ibid: 167)

teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo.” (Ibid: 171) Ou seja, por mais que a valoração ou o conteúdo da obra mudem, sua percepção e tratamento continuarão marcados por distanciamentos e hierarquizações, o campo da arte permanecerá revestido de uma aparente autonomia. A situação muda com o advento da reprodutibilidade técnica, quando é possível emancipar-se dessa postura. A partir do momento em que a régua da autenticidade não se aplica mais à produção artística a função social da arte deixa de ser a do ritual e passa a ser política. Se entendo bem, o autor não quer dizer com isso que as obras de arte anteriores não seriam políticas, mas que se antes a relação das pessoas com as obras era orientada por uma série de normatizações externas e apreciações solenes, a partir dessa virada técnica as obras podem ser instrumentos políticos voltados para a revolução, seja esta entendida em sentido largo, em escala social, ou em escala pessoal, operando como transformação da percepção individual. De todo modo, a arte passaria a ser usada por e para as pessoas, havendo aí a possibilidade de que ela se torne “um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, *com* os aparelhos, no âmago da realidade.” (Ibid: 187, grifo meu). Esse movimento é justamente o oposto daquele proposto por Baumgarten.

Benjamin entende que a percepção humana é condicionada natural e historicamente, assim a forma com que os grupos humanos organizam sua percepção muda simultaneamente com as transformações no modo de existência. A quebra da aura inaugura novos regimes de produção, relação e percepção. Pois se o tempo das obras – original e reprodução – difere, a forma de nossa percepção também se altera: ao passo que o tempo da imagem é linear (durável e único), o da reprodução é circular (breve e repetível)¹⁴. Se o tempo da primeira instaura hierarquias, a forma de percepção da segunda tem uma capacidade extraordinária de quebrá-las, ao criar pontes e semelhanças no que aparentava ser um fenômeno único e distante – portanto incomum, superior e inacessível. Quando uma obra de arte não tem significado para o público, o vínculo interno e direto entre fruição e crítica se desmembra e acaba-se por desfrutar

¹⁴ “A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente.” (Ibid: 193)

sem criticar – quando alguém, por exemplo, tem uma atitude apreciativa sem sentir qualquer conexão e reconhecimento de si ou de sua realidade com a obra –, ou criticar sem desfrutar – como quando se rechaça de pronto um objeto artístico, geralmente inovador, por não se adequar a convenções morais ou estéticas.

Benjamin toma o cinema como uma grande possibilidade de mudança em nossas formas de percepção, representação, apreciação e crítica, por ser uma experiência com particularidades: é voltada para a massa – um filme busca conseguir um público que pelo menos pague o investimento da criação e divulgação da obra –; mais do que em outras formas de arte, as reações individuais e do público como um todo manifestam-se e controlam-se mutuamente; cria um equilíbrio entre o indivíduo e o aparelho – valiosa função social que depende tanto da forma como a pessoa se representa diante do aparelho quanto das novas formas de representar o mundo permitidas por esse aparelho.

O fascismo estende o valor autossuficiente da Arte até tornar literal o “*Fiat ars, pereat mundus*” – Faça-se arte, ainda que o mundo pereça –, ao impregnar a guerra dos mais altos valores estéticos. No controle que possui das técnicas pode reorganizar nossa forma de percepção, propondo a destruição dos seres humanos como um vibrante espetáculo, em que nos emocionamos sem perceber que o altar da atração é o mesmo do sacrifício.

Se Benjamin estivesse errado ao apontar que conceitos acadêmicos também são políticos, possivelmente o regime nazista não o caçaria e ele teria vivido para experimentar novas técnicas de reprodutibilidade – como hoje temos câmeras digitais à prova d'água, cinema 4D, internet, *smartphones*, áudios digitais, *land art*, música eletrônica, computação gráfica, *internet art*, *site specific* ou mesmo técnicas antigas com novas apropriações (e portanto, relações e percepções), como é o caso dos *lambes*, *stencils* e *stickers* das intervenções urbanas ou o retorno *cult* da fotografia analógica e dos vinis. Com aparelhos de digitalização e comunicação com cada vez mais qualidade de som, imagem e conectividade – alguns de fácil acesso, outros nem tanto –, é difícil não se espantar com a quantidade de possibilidades de criar e experimentar “arte”, e não só a unicidade da obra parece ser uma questão cada vez mais contornável, quanto a própria autoria por vezes pode ser implodida, ou mesmo a necessidade do belo. O que o otimismo de Benjamin talvez não imaginasse fosse a incessante capacidade fagocitária do capitalismo, sempre vigilante a fim de cooptar as mais criativas práticas de negatividade, como por exemplo, acabar transformando a *Fonte* de Duchamp numa obra avaliada em cerca de 3 milhões de euros.

Este, aliás, é um caso interessante para se pensar nos movimentos de morte e ressurreição da aura, pois o urinol exposto em Paris não é o original, este foi censurado, nunca exibido e se perdeu. Foi somente na década de 1940 que o artista passou a fazer réplicas para vender a museus. Continua inclusive em aberto a questão da autoria da obra, porque há uma carta de 1917 em que Duchamp escreve a sua irmã contando que uma amiga, sob o pseudônimo masculino Richard Mutt, enviou-o um urinol como escultura. A atitude respeitosa e arrebatada com que alguns admiram a obra não se sustenta sequer em sua unicidade, mas na ilusão dessa unicidade, a qual, somada à ilusão de crítica à Arte, elevam os valores e tratos deste urinol a um patamar que dificilmente outra peça igual alcança. E assim a Arte segue, intocável, mesmo no caso de um urinol reproduzido, em termos de matéria e talvez até de ideia, se foi criação de uma artista sem nome.

O movimento vertiginoso entre reapropriações e cooptações é constante, é uma tensão que não começa ou termina no campo da Arte, e sim irrompe em várias ocasiões, cotidianas e imperceptíveis ou não. A Arte é uma atualização particular dessa tensão que ocorre em outras instâncias e instituições, atravessando as relações entre pessoas (e coisas). É isso que, parece-me, Benjamin quer apontar: delimitar um modo correto e regrado de pensar e agir em relação a obras de arte é uma das tantas formas de opressão, a qual pode começar a ruir a partir do momento que técnicas de reprodução se constituem também técnicas de apropriação pelas massas. O uso das obras por maiores quantidades de pessoas criou uma participação de outra qualidade. Para continuarmos com o mesmo exemplo: recentemente, um senhor de 77 anos atacou o urinol de Duchamp com um martelo¹⁵ e quando a polícia veio prendê-lo, ele explicou que o ato não só foi uma performance artística, como o próprio autor teria apreciado.

São muitas as situações que se podem elencar numa discussão inspirada em Benjamin, de fato as novas tecnologias de reprodutibilidade expandem o espectro de vivências com a arte, mas a “aura” como autenticidade e tradição não parece ter se dissipado, e com o tempo vê-se que maior reprodutibilidade e conectividade não significam necessariamente um espaço de liberdade ao lidar com as obras – ou suas réplicas.

¹⁵ http://www.bbc.com/portuguese/cultura/story/2006/01/060106_duchampataquefn.shtml. Situação semelhante aconteceu com o artista Ai WeiWei, quando em 2014 um de seus vasos avaliados em 1 milhão de dólares foi quebrado por um pintor, que usou a própria sequência de fotos exposta junto com as peças, onde se vê Ai WeiWei quebrando vasos, como justificativa. Afirmou ainda que o ato foi um protesto político diante da postura do museu onde o fato ocorreu de expor apenas obras internacionais, contudo Ai WeiWei, famoso por atuar na luta pela liberdade de expressão, reprovou o pintor.

• Entre um universal particularizado e um particular universalizado •

Os trabalhos e propostas da antropologia da arte, até os anos 80, eram marcados por um modelo dominante – com apropriações da semiótica, linguística e estética – em que os objetos artísticos eram entendidos sob uma gramática simbólica ou linguística, que os tomava como coisas a serem interpretadas pelos antropólogos, isto é, que deveriam ser desveladas num significado “anterior” pertencente ao sistema de signos compartilhados pelo grupo. A arte serviria como instância de representação, significação e comunicação da sociedade em questão, e para entendê-la, deve-se partir da última. Demarchi (2009), ao recuperar esse contexto, aponta que o problema era menos a apropriação desses conceitos e abordagens semióticas e similares por parte da antropologia do que a forma como os conceitos eram usados e as perguntas que se colocavam. Isso é facilmente provado com os trabalhos de Alfred Gell, que a despeito de continuar fazendo uso do léxico semiótico – Gell, inclusive, é fortemente influenciado por Peirce –, traz questões bastante diferentes da proposta até então vigente de antropologia da arte.

Alfred Gell (1998 e 2001) diz explicitamente que está interessado em responder questões como: para aonde determinado índice ou objeto de arte *aponta*? Que elementos estão envolvidos nesta capacidade do objeto em *mediar e produzir* relações sociais? Como a forma do objeto *age* cognitivamente sobre as pessoas? E porque isso *ocorre*? (...) Lagrou (1993, 2006, 2007) se questionará a respeito da relação entre desenho e superfície: Quais os *efeitos* causados pelo desenho quando aplicados à superfície imperfeita dos corpos? O que eles *causam* nos corpos? Quais formas *fixam*, como fixam e porque fixam? E quais formas *fluem*, como fluem e porque fluem? (Demarchi, 2009: 181, grifo meu).

O foco dessas abordagens deixa de concentrar-se na representação e na convenção – um objeto que remete a algo que está além ou um significado que ocupa o lugar do objeto –, e passa a preocupar-se com a agência e os efeitos destes objetos ou práticas artísticas nas relações sociais. É uma direção contrária à realizada pela proposta anterior: se antes partia-se das pessoas para a materialidade, agora o movimento é inverso, e lança uma nova série de questionamentos e relações.

Gell desenvolve essa discussão por meio da análise do objeto a partir dos vários tipos de relação social que este engendra e em que é inserido ao longo de sua criação e trajetória, levando em consideração intenções, capacidades e reações de pessoas e coisas. A perspectiva relacional traz dois pontos essenciais: o objeto não só *faz parte* de

uma relação – o que envolve algo e alguém além dele –, como *participa* dessa relação, interferindo ou sofrendo interferência, dependendo de sua posição. Assim, ao tratar arte através da instrumentalidade, os critérios de definição de um objeto artístico deixam de ser autocentrados – por exemplo, a beleza. *Representar* algo substantivado não tem tanta força aqui quanto a capacidade dos objetos de *presentificar* um verbo, uma ação – levando em consideração que a noção de agência é tomada menos num sentido de consciência, razão e intencionalidade que de formas de pensamento que operam socialmente. A arte passa a ser pensada como um tipo de tecnologia e o produto artístico como efeito de técnicas de encanto que agem enfeitando o espectador por meio da transformação do material em resultados inesperados.

Fazendo uma análise de nossa sociedade [ocidental], e mais precisamente da antropologia e sociologia de até então, Gell identifica na arte um substituto para a experiência do sagrado. Para evitar a armadilha do etnocentrismo, os antropólogos devem estar cientes de suas crenças – sejam elas em várias coisas ou em nenhuma – e submetê-las a um escrutínio tão dedicado quanto aquele a que submetem as dos outros, recusando verdades autocráticas e explicando-as sociologicamente. Isso aconteceu com a religião. Suas verdades e mistérios não são passíveis de comprovação ou anulação por meio de investigações sociológicas, esse exame cabe à teologia, o que não impediu que sistemas religiosos fossem objetos de análises antropológicas, tendo sua posição e relação com os demais sistemas sociais examinadas. Gell aponta que, no que diz respeito à arte, essa é uma questão que ainda está por ser resolvida para que uma antropologia da arte seja de fato possível, pois quando pensamos ter abdicado de êxtases por não partilhar dos pressupostos religiosos *stricto sensu*, enganamo-nos ao manter a mesma postura quanto a objetos artísticos¹⁶.

A solução proposta pelo autor é a do *filistinismo metodológico*, isto é, da ruptura com a estética, e consequentemente com a associação entre Beleza, Verdade e Bem, além do abandono do anseio de que o estudo de objetos esteticamente valorizados conduza à transcendência. Isso é possível se considerarmos o objeto artístico como um objeto técnico, e não como veículo para mensagens simbólicas e sociais exteriores (2005: 43-44). Ao sistema composto dos variados tipos de arte, Gell denomina

¹⁶ “Essa atitude de esteticismo é atada à cultura, mesmo que os objetos em questão derivem de muitas culturas diferentes, como quando passamos sem esforço da contemplação da escultura taitiana a uma de Brancusi, e vice-versa. Mas a prontidão para colocarmo-nos sob o enlevo de todas as formas de obras de arte, apesar de muito contribuir para a riqueza de nossa experiência cultural, paradoxalmente também é o grande obstáculo no caminho da antropologia da arte, o objetivo definitivo do que deve ser a dissolução da arte”. (Gell, 2005: 42)

tecnologia do encanto, entendido este encanto como capacidade da arte de persuadir os indivíduos a consentir sua participação numa ordem social que os reúna, dentro da rede de intencionalidades em que se incluem. Esse poder de persuasão provém do processo técnico que os objetos personificam objetivamente. Na arte, esse poder é mais sofisticado, mas o encanto exercido sobre nós atravessa todos os tipos de atividades técnicas. Objetos de arte, na proposta de Gell, funcionam como envolventes armas psicológicas. O encanto da tecnologia diz respeito a processos técnicos que nos causam uma impressão e um desejo tão incisivos que a melhor maneira de explicar a capacidade de realizá-los é por uma vocação artística que procede por meios mágicos. Esse desejo não significa necessariamente a ânsia de possuí-los¹⁷ – até porque objetos de arte são inacessíveis para a maioria das pessoas adquirir –, e sim de entender como podem vir a existir, isto é, entender como algo que exerce sobre nós tanto fascínio, guarda distâncias e oferece resistência pode ser tecnicamente realizável. Nesta resistência que existe em transformar radicalmente os materiais que compõem o objeto repousa a fonte do seu valor, desencadeando no espectador processos simbólicos independentes do próprio objeto, o qual pode ser materialmente possuído e trocado. Um bom exemplo disso é o hiper-realismo, cujas pinturas, geralmente inspiradas em fotografias, podem exibir mais detalhes e expressividade que o captado nas câmeras. Seguindo Gell, a magia que alguém sente ao se deparar com um trabalho de Mueck vem da magia que transforma resina, fibra de vidro, argila e pelos humanos em uma escultura que parece respirar. Mais do que um ato tecnicamente misterioso, é miraculoso, por ser realizado através de uma intervenção humana que está além das possibilidades e conhecimentos do espectador.

A eficácia da excelência técnica depende, é claro, do contexto. Ela varia de acordo com a consciência que o espectador tem de si na tarefa de realizar a técnica artística em questão, confrontando seus poderes de criação com os do artista. Ao estipular mentalmente as etapas de realização da obra, o espectador “é obrigado a exercer uma intervenção criativa que transcende a sua própria e, pairando no fundo, o poder da coletividade em cujo benefício o artista exercitou sua maestria técnica.” (Ibid: 52) O autor cita o caso de sociedades em que a fotografia não é uma prática relativamente cotidiana ou sem grandes embaraços explicativos – no medida em que

¹⁷ Em “A propósito de uma retrospectiva”, texto publicado em *Antropologia Estrutural II*, Lévi-Strauss também aponta que “o elemento da posse, ligado à sensualidade, é também um aspecto essencial de nossa relação com o belo.” (pág. 312 da edição de 2013 da Cosac Naify).

sabemos que se determinado botão for apertado, a área para onde aponta a lente sairá na tela ou no papel. Para pessoas que não têm familiaridade com esse processo, um ato para nós tão simples como tirar uma fotografia no celular pode espantar. Talvez isso explique, em parte, nosso fascínio com as pinturas e gravuras rupestres, pois mesmo que os desenhos sejam por vezes associados aos de uma criança, a ideia de que pessoas há 30 mil anos também utilizavam pigmentos e raspadores para registrar momentos e maneiras de ver a vida e a morte parece-nos, de fato, surpreendente. Mas, afastando-nos aqui de Gell e de seus exemplos, nessa situação o que nos é compreensível parece ser justamente o processo técnico, às custas do objeto final permanecer misterioso – talvez daí possam vir tantas interpretações que tomam a “arte” rupestre como mágica. Se no primeiro caso o espectador tem que criar uma ideia do processo técnico que resulta na fotografia, no segundo temos que criar uma ideia de artista, ou mesmo de humano, pré-histórico.

Em seguida o autor explica melhor o que havia querido dizer quando propôs a arte como um instrumento de persuasão em prol da ordem social: diferentemente de objetos que são apenas belos ou misteriosos, a obra de arte é um objeto que atravessa dois seres, conectando-os socialmente e abrindo um canal de relações e interferências posteriores, mediando a relação entre dominantes¹⁸ e dominados. Portanto,

o virtuosismo técnico é intrínseco à eficácia das obras de arte em seu contexto social e sempre tende em direção à criação de assimetrias nas relações entre as pessoas ao colocá-las em uma essencial relação assimétrica com as coisas. Mas esse virtuosismo técnico precisa ser especificado cuidadosamente; ele não é de nenhuma maneira idêntico ao simples poder de representar objetos reais de maneira ilusória. (...) Não importa qual escola vanguardista leve-se em conta, sempre há o caso de os materiais, e as idéias associadas a esses materiais, serem tomados e transformados em alguma outra coisa. (...) [Daí a] alquimia essencial da arte, que é a de fazer o que não existe do que existe, e fazer o que existe do que não existe. (Ibid: 54)

O virtuosismo técnico não diz respeito somente à execução prática elaborada e eficaz, mas a processos mentais que levem em conta critérios que, em nossa concepção ocidental, pertencem à estética. Seja para construir a proa de uma canoa das ilhas Trobriand que se aproxime ao máximo da canoa mitológica original, seja para inovar o tipo de pinturas feito até a década de 60 nos Estados Unidos, o desafio não se dá apenas

¹⁸ Os dominantes a que Gell se refere, aqueles que detêm o poder exercido pelo fascínio do objeto artístico, não são necessariamente o artista. A autoridade pode ser creditada sobre aqueles que encomendam a obra ou ainda sobre os indivíduos e instituições do setor dominante que decidem se o artista deve ser reconhecido ou renegado – podendo mesmo forçá-lo a se esconder, agir de outro modo ou ser exilado.

ao lidar com os materiais, mas a própria invenção de formas apropriadas já é um obstáculo técnico.

há uma homologia entre os processos técnicos envolvidos na arte e os processos técnicos de forma geral, sendo cada um deles visto sob a luz do outro. Só temos tendência a negar isso porque temos tendência a depreciar a significância do domínio técnico na nossa cultura, a despeito de sermos expressamente dependentes da tecnologia em todos os departamentos da vida. Supõe-se que a tecnologia seja embotada e mecânica, oposta à verdadeira criatividade e aos tipos de valores autênticos que se supõe que a arte represente. Mas essa visão distorcida é um subproduto do status semi-religioso da arte em nossa cultura, além do fato de que o culto da arte, assim como os outros cultos, está, tanto quanto possível, sob uma forçosa necessidade de esconder suas reais origens. (Ibid: 57)

Apesar de aproximar-se em vários pontos de Gell, a antropóloga Els Lagrou (2007) critica essa visão de arte como distinguindo um tipo de objeto de outros por seu caráter excepcional e de difícil apreensão cognitiva ou técnica, apontando que várias produções classificadas como arte não-ocidental estariam excluídas dessa categoria, como a cestaria, a tecelagem e a pintura corporal indígenas, devido a seu caráter mundano, cotidiano. E é justamente ao se debruçar sobre produções indígenas, em especial as manifestações kaxinawa, que Lagrou amplifica a recusa de Gell de uma definição do objeto de arte como essencialmente “contemplativa”. Ao tomá-lo como índice eficaz de agência, o autor supera a clássica oposição entre arte e artefato, abrindo caminho para a crítica a outras dualidades, como aquele entre pessoas e coisas¹⁹, chegando a estender o estatuto de “pessoas” a objetos, afinal eles também participam de redes de socialidades, mediando, intervindo e expandindo interações humanas. Todavia, a proposta está longe de ser simplista: Gell não quer dizer com isso que objetos são pessoas, ou pessoas são objetos, mas que ambos agem e são construídos nos mesmos processos relacionais.

Lagrou acompanha os Kaxinawa (grupo Pano que vive no Acre e Peru) e suas manifestações, tratando tanto da *agência de objetos* e práticas²⁰ que reconhecemos

¹⁹ A quantidade de trabalhos que mostram contextos em que pessoas e coisas têm limites bem menos rígidos e estanques só ganham volume, para algumas propostas consultar Strathern (1988), Munn (1986) e Gell (1998) para o contexto melanésio, e Guss (1989), Van Velthem (1995) e Barcelos (2002) para o ameríndio.

²⁰ Digo *práticas* porque é interessante pensar não só em termos dos objetos, produtos materiais das técnicas, mas também do processo de fazê-los, algo que Gell já apontava em seus textos, mas que talvez não deixasse tão claro que aí podemos incluir também a pintura corporal, por exemplo. Nesse sentido, Lagrou apresenta uma proposta mais larga, ao fazer uso do termo *imagens* mais que de *artefatos*, pois interessa-se não somente no que é materialmente observável, mas em imagens tanto verbais, visuais e virtuais, que abarcam também construções imateriais que se mantêm secretas, com seus processos e experiências aos quais apenas se alude (Lagrou, 2009: 57). Esse alargamento que Lagrou opera também diz respeito a uma de suas críticas a Gell, que é a de conceder maior importância à forma das imagens que o discurso nativo sobre elas.

como artísticas, quanto *fabricação de corpos* e humanidade, pois estes processos se interpenetram. Na tarefa de entender a natureza conceitual dos objetos kaxinawa, a autora ressalta que devemos ir além de Gell, pois não basta seguir sua produção, decoração, usos e circulação, é crucial que se entenda os cantos que acompanham os atos ligados ao objeto. É através dessa tradução e exegese de cantos rituais que se percebe melhor o universo significativo que tais objetos invocam e condensam.

Aparecem na produção do corpo da criança durante o *nixpupima* – que é considerado o mais importante dos artefatos produzidos pelos Kaxinawa – outros tantos objetos que com este mantêm relação metonímica e metafórica. Desta forma, os adereços e instrumentos ajudam na transformação da pessoa e se cristalizam como *modelos reduzidos* de determinadas características e de futuros desempenhos (*performances*) do corpo. (Ibid: 50)

Em contextos ameríndios os objetos são incorporados, isto é, funcionam como extensões corporais, por isso precisam ser destruídos quando seu dono morre, a fim de que ele não continue entre os vivos. Forma e sentido estão imbricados um no outro, os objetos e as imagens carregam conhecimentos e memórias, mas nem um nem outro devem ser pensados de modo fixo, pelo contrário: a agência e o poder são possíveis justamente pela fluidez da forma e transformação de sentidos de acordo com relações entre pessoas, objetos, animais e espíritos. Tendemos a pensar as formas como a finalização de um processo, de contornos nítidos e inertes, mas elas podem significar também a abertura de uma relação, a tensão dinâmica entre um ponto e outro. A transformabilidade contínua das formas e a oposição retroconstitutiva entre interioridade e exterioridade, implícitas à ideia de que a condição humana não é natural, mas construída, nem absoluta, mas relacional, estão presentes na relação e mútua implicação entre traço e figura. Inclusive os nomes dos motivos e os mitos de aprendizado das técnicas gráficas remetem à alteridade. Os padrões estéticos não estão necessariamente relacionados à apreciação valorativa, ao desenho (*kene*) bem feito: com as conversões, seu valor pode repousar justamente na distorção temporária desses padrões. A forma não pode ser apartada do sentido, tampouco este da capacidade agentiva, pois sentido e efeito variam de acordo com o contexto em que se inserem, com a rede de agentes com os quais se relacionam. Figuração e abstração movimentam-se de acordo com a perspectiva de quem vê. Assim, em princípio, os desenhos não representam ou simbolizam mais que o próprio ato de ver, uma forma intimamente ligada ao perspectivismo ameríndio, que focaliza e (se) transforma: o traço abstrato desdobra-se em figura.

Para entender melhor como funcionam essas agências, atualizações e reapropriações é necessário um aprofundamento nas formas que a condição e relações humanas se dão nas sociedades indígenas – algo que obviamente não tenho aqui o espaço e tampouco a perícia necessária para abordar com a complexidade que exige, mas alguns pontos são primordiais. É sempre importante ressaltar também que o modelo amazônico de uma “região [que] privilegia a lógica da predação sobre a da criação, a afinidade virtual sobre a consanguinidade, a alteridade sobre a identidade, o igualitarismo sobre a hierarquia e a ruptura com os mortos sobre a ancestralidade” (2011: 749) não significa de forma alguma que não existam sociedades que não se encaixam nele.

Dito isso, em vários grupos, desde a cosmologia à vida corriqueira encontram na imagem da predação um constituinte essencial de sua forma de operar. A alteridade participa do que há no mais profundo da sociedade e das pessoas em particular, o que implica que tornar-se sujeito é relacionar-se com, e eventualmente incorporar, o Outro (trate-se de espíritos, mortos, animais, plantas ou inimigos). A construção da identidade se dá através da captação e cooptação, apropriação e reapropriação da alteridade. “Deste modo todas as coisas próprias são feitas de alteridade, (...) todos os sujeitos estão a caminho de se tornarem outros.” (2007: 63) As práticas de predação são muito mais vastas que o consumo do inimigo ou o rapto de esposas – cada vez mais raros dado à muito mais violenta “pacificação” imposta pelos brancos –, permeando as relações estabelecidas com animais, plantas e seres do universo (Ibid: 62). No caso dos Kaxinawa, a alteridade é *familiarizada*, ou *seduzida*, o corpo tem que ser emocional e fisicamente acostumado ao ambiente em que se encontra, habituar-se significa, por fim, tornar-se Kaxinawa.

Um exemplo bastante presente na vida kaxinawa de incorporação da alteridade são as miçangas. Estas contas de vidro dos brancos estão presentes no canto ritual e na decoração e constituição do corpo. Alguns cantos rituais dizem que as miçangas são um dos elementos que constituem os ossos; e assim como estes últimos, olhos e dentes são chamados *mane* (miçanga), invocando a durabilidade, dureza e brilho das contas de vidro (2009: 50). Porém, a relação entre capacidades interiores e decoração externa não deve ser vista como reflexão, mas interação: uma pode agir sobre a outra, e isso explica porque as miçangas atuam também como remédio (*dau*) e proteção. Este é apenas um exemplo de muitas maneiras do Eu constituir-se a partir da captura e incorporação de substâncias, qualidades, capacidade agentiva e força do Outro. Essa expressão

perspectivista na arte pode ser pensada como uma “estética de pacificação do inimigo” (Ibid: 56): o Outro – a posição que o branco e sua cultura ocupa – é traduzido e ressignificado, incorporado e domesticado de várias maneiras, sendo todas elas práticas ativas de transformação, classificação e uso estéticos e cognitivos; e não devem portanto ser tomadas como uma mistura ou impureza na estética indígena. A vida é entendida como transformações constantes, o mundo constituído por diversas camadas, e os muitos mundos são simultâneos e conectados. Dependendo da posição que se ocupa numa relação, é possível ver uma coisa ou outra, de um modo ou outro, que pode repentinamente se transformar. Este é

outro aspecto igualmente recorrente nas artes decorativas da Amazônia, além da dinâmica relação entre o elemento plástico e o gráfico. Tanto na cestaria quanto na pintura corporal – e, entre os Kaxinawa, na tecelagem – nota-se uma dinâmica relação entre figura e fundo, uma qualidade cinética da imagem que não permite ao olho decidir sobre qual perspectiva adotar. (Ibid: 93)

Essa saída da lógica representacional (simbólica) para aquela que apresenta, age, cria o mundo (significante), se faz muito mais na imitação de *efeitos* dos demiurgos que de sua imagem. Aliás, representá-los pode ser cosmologicamente perigoso ou mesmo desinteressante. Esse é um ponto crucial no pensamento ameríndio, pois o Outro é referido, mas alterado: a origem externa desses fluxos, imagens e substâncias não é silenciada, mas ao ser apropriada é reformulada. Se não fossem esteticamente reestruturados, os *ibu* – “donos” invisíveis responsáveis pela existência de pessoas, animais e plantas – poderiam impor novas (de)formações ao mundo. Assim, o corpo é produzido “como lugar de incidência da negociação cosmopolítica” (Lagrou, 2011: 763). Por isso também a criação não é pensada em termos de inovação, já que se trata de imitação²¹ da agência dos ancestrais, e devido ao próprio caráter não-cumulativo com que entendem os processos: o tempo não é marcado por rupturas e descontinuidade com o passado, como o nosso – isso poderia gerar um imenso caos político-cosmológico –, mas pela manutenção harmoniosa da continuidade. Tampouco a noção de autoria e criatividade condiz com as “nossas”, pois o “artista” – aqueles que reconhecemos como tal nestas sociedades – não busca reconhecimento e visibilidade pela afirmação de sua individualidade, materializada em suas obras; de modo geral, a fonte de inspiração criativa é uma entidade não-humana. O contexto em que vivemos deposita grande ênfase no individualismo e na fragmentação, este é um dos motivos da percepção do artista e da arte enquanto “diferentes”, “especiais” e “apartados”. Já na quase totalidade

²¹ Aqui a cópia ou reprodução não é uma representação da imagem, mas uma atualização dos efeitos.

dos povos ameríndios, “O argumento da presença de preocupações estéticas [se encontram] tanto na maneira de agir socialmente quanto na produção de qualquer artefato – especialmente quando se trata do ‘artefato’ mais valorizado de todos: o corpo humano”. (2009: 68)

A ruptura com a lógica representativa consiste, além disso, numa postura que não é mais de transcendência, pois a referência a algo que está velado desaparece ou perde a primazia. Assim, o valor das coisas se dá de acordo com seus usos e com as relações que participa. “O hábito de fazer peças para a exposição e contemplação, sem usá-las ou alimentá-las, não existe em nenhum grupo indígena” (Ibid: 65), sendo completamente oposto ao trato que obras de arte recebem em nosso contexto, em que algo que tem utilidade prática não é visto como arte, ou perde sua utilidade a partir do momento que é posto em exposição²².

Deste modo, vê-se como a *presentificação* é um ponto comum entre Gell e Lagrou. Se pensarmos a estética como uma experiência sensível e significativa do mundo, a forma como experienciamos e explicamos (ou não conseguimos explicar) esse relacionar-se contínuo com o que nos envolve, a questão da estética ameríndia traz lições que muito interessam a quem tenta escapar da lógica da representação, não para aboli-la, mas para tirá-la de seu posto elevado. Mais ainda, se tomarmos as ações como criações e escolhas indissociáveis de seu contexto de produção, escolher e realizar determinada forma ou estilo é visto como uma questão de saber e de poder, movimento teórico e ético.

Portanto, as expressões estéticas não são simplesmente representações de relações ou sistemas sociais, elas não falam *sobre* tais relações, assim como tampouco referem-se exclusivamente à interdependência entre os mundos visíveis e invisíveis, ou ao dualismo de gênero e à união sexual. A expressão estética se refere a todos esses níveis, criando algo novo, por conseguir articular referências em uma qualidade diferente e mais ampla e simultânea do que conseguem as palavras, já que não se pode verbalizar tudo de uma vez. O efeito disso, além de criar uma nova percepção acerca da relação entre Eu, o Outro e o mundo, é um processo mental de reflexão e conexão que

²² “Continua, portanto, relevante voltar nossa atenção para contextos nativos cuja produção ‘artística’ não segue as mesmas leis que as do Ocidente, não entra na lógica do mercado, e, às vezes, nem na da troca, e não funciona a partir da separação entre a vida cotidiana e a arte. Estudos sobre a relação entre a produção artística e o quadro conceitual da sociedade ressaltaram particularidades que contrastam com os cânones tradicionais da arte ocidental, exemplos, aliás, que são encontráveis também em manifestações da arte conceitual, com obras feitas para não serem vistas ou ouvidas ou ainda outras, produzidas para desaparecerem ao final do processo de sua fabricação ou performance.” (Lagrou, 2009: 80)

amplia os sentidos – isto deve ser entendido tanto como possibilidades de associações e percepções cognitivas quanto sentidos que os produtos e expressões assumem (Lagrou, 2007: 126). Logo, cada um a seu modo, Lagrou e Gell possuem “a preocupação de compreender a obra de arte (os desenhos, objetos e imagens) como um referente complexo, que sintetiza, entrelaça e condensa elementos paradoxais e contraditórios e, por isso, age cognitivamente.” (Demarchi, 2009: 195)

Lagrou aponta que se deixarmos de colocar a Arte em uma esfera transcendente e sagrada à qual só nos caberia contemplar, e a olharmos como “uma arte de construir corpos que habitam mundos” (2011: 748), a relação cognitiva entre figura e fundo é invertida, o que acaba revelando outra figura e outro fundo. A ideia principal não é chegar a um conceito de arte que abarque produções indígenas, tampouco de ver como estas produções podem funcionar como objetos de arte ocidentais²³. O exercício consiste em uma nova maneira de encarar nossas próprias produções e conceitos, transformando nossas categorias para que elas multipliquem diferenças que se encontram não só externas a nosso grupo social, mas internamente também. Comparar produções indígenas e ocidentais não para torná-las similares e resolver uma questão, mas pelo contrário, proliferar mais diferenças e questões. Assim, embora a autora se filie à Gell ao recusar a arte como uma categoria transcultural²⁴, repelindo a possibilidade de determinar elementos para uma estética universal, paralelamente ela parece querer reservar um espaço para o conceito de estética que não seja preenchido, ou preenchível. Isto é, a ideia é menos se perguntar se duas formas de produção são comparáveis ou não, mas comparar ainda assim a fim de criar uma relação, em que não é possível colocar-se numa posição externa ou autônoma, e sim em que o antropólogo deve deixar-se transformar, ao invés de encaixar os outros. Como exemplo podemos pensar em como articulamos a noção de corpo, e em como se desfaz, no próprio cotidiano, este conceito de um organismo biologicamente pré-organizado limitado pela pele. Nossos corpos ocidentais são também artefatos pessoais e sociais que construímos e modelamos diariamente e estendemos ao acoplarmo-nos com diversos objetos (óculos, celulares, aparelhos auditivos, etc.).

²³ “Ou seja, melhor do que procurar aproximar povos não ocidentais da nossa arte através da apreciação estética de uma máscara ritual seria identificar o que têm em comum muitos artistas contemporâneos trabalhando com o tema da armadilha – como Daniel Hirsch, que colocou um tubarão numa piscina com formol – e as armadilhas indígenas, dando mostra de um mesmo grau de inventividade, complexidade e dificuldade.” (Lagrou, 2007: 44)

²⁴ Por todos esses pontos elencados acima, a saber, resumidamente: separação entre forma e instrumentalidade, a consequente oposição entre arte e artefato e as noções dissonantes em torno de autoria, criatividade e inovação.

Lagrou está se posicionando em um debate na antropologia entre duas possibilidades: ampliar a ideia de Arte para que abarque produções que escapariam à nossa definição, como um conceito que se aplique nas mais variadas sociedades, ou aceitá-la enquanto designando um tipo de produção específica e localizada no tempo e espaço²⁵. Em outras palavras, surge a controvérsia acerca da arte ser ou não um conceito transcultural.

Lagrou divide ainda a controvérsia em dois círculos: na Europa o debate se concentra na questão conceitual, investigando a possibilidade de um conhecimento do Outro e de seus valores e produções; ao passo que nos Estados Unidos a o problema é mais prático, relacional, questionando-se pelo modo que se dá e quais efeitos tem a incorporação de artefatos pertencentes a outros contextos, o que ocorre quando o campo particular da Arte (como entendida e praticada no Ocidente), toma outros processos de produção, apropriação e avaliação de objetos? “Assim, se a discussão europeia concentra-se sobre o direito à diferença, veremos que o debate americano reclama o direito à igualdade na diferença.” (2009: 74).

A Universidade de Manchester organizava debates em torno de temas críticos recorrentes na agenda de discussões da antropologia, onde antropólogos se posicionavam a favor e contra moções polêmicas. Os seis primeiros encontros foram reunidos em um livro editado por Ingold, e o que me interessa aqui é o último debate que compõe a obra, realizado em 1993, por tratar justamente da possibilidade da estética se constituir ou não um conceito aplicável a outras sociedades.

Howard Morphy inicia sua fala, a favor da moção, demarcando que o intuito não é o de estabelecer critérios universais de avaliação de propriedades estéticas – como simetria, equilíbrio, proporção, etc. Isto é, não estão em discussão critérios que determinariam o que é ou não arte, independente da cultura em que os objetos foram produzidos. Perceber que o conceito de estética é útil para ser aplicado em análises que tratam de outros contextos não é, ressalta Morphy, estender nossos julgamentos estéticos a artefatos de outras culturas, estes devem ser analisados segundo o contexto social em que foram produzidos, é justamente o uso do conceito que permitiria a aplicabilidade transcultural e o entendimento da cultura de outras pessoas. O

²⁵ O que não significa de forma alguma que neste segundo caso se devesse abdicar de investigar Arte ou de relacioná-la com produções e técnicas não ocidentais, mas sim que isso deveria ser feito sem que o conceito seja estendido a outros grupos.

antropólogo não nega que possam existir algumas características universais na estética, mas a discussão a que se propôs não pretende examinar isto.

Assim como Baumgarten atentava que ao desconsiderar a estética os filósofos perdiam uma grande parcela do conhecimento humano, Morphy aponta que ao falhar em considerar a estética de outras culturas os antropólogos perdem uma série de evidências que possibilitam um acesso único à sensibilidade da experiência humana: como as pessoas sentem e reagem ao mundo. Prossegue então com uma investigação do que constitui uma categoria transcultural. A antropologia, segundo ele, tornou-se uma disciplina voltada para a desconstrução de seus próprios preconceitos, distanciando-se de seu viés extremamente eurocêntrico inicial, quando se fundava em terminologia e problemáticas internas aos sistemas europeus de pensamento e era voltada para um público europeu. Isto implica, com o passar do tempo, na criação e refinamento de um vocabulário voltado especificamente para a tradução cultural, já que esta requer categorias implícitas ou explícitas que possibilitem o entendimento de acontecimentos e comportamentos de uma cultura por membros de outra, nos valores da primeira. Esta metalinguagem antropológica advinda da pesquisa, não é passiva ou pacífica:

O empreendimento da antropologia é um diálogo, e um que inevitavelmente resulta numa mudança, tanto nos sujeitos de sua investigação quanto na disciplina em si. (...) Ao aplicar conceitos em novos contextos os antropólogos têm de estar sempre cientes do perigo de impor significados externos ao fenômeno em questão; os conceitos devem ser usados flexivelmente no processo de tradução cultural. (Ingold (org.), 2005: 207)

A despeito da crítica e desenvolvimento da disciplina, alguns conceitos permanecem, o que é entendido por Morphy como indício de que determinados fenômenos presentes em diferentes culturas – incluindo as particularidades que assumem em cada uma – são comparáveis. Alguns destes conceitos que se mostram mais resistentes diriam algo sobre as capacidades dos seres humanos e as possíveis características de todas as sociedades humanas, e é aí que o autor localiza estética. Assim como a antropologia como disciplina, Morphy tem consciência da origem moderna específica da estética, e não se propõe a oferecer uma definição simples do termo porque – acredito ser difícil discordar – seria algo tão difícil quanto definir pensamento humano em uma única linha. Seu primeiro lance é que a afirmação “seres humanos têm a capacidade da reação estética” é não mais ou menos desafiante que a de que “seres humanos têm a capacidade do pensamento”, pois ambas são, a seu ver, proposições gerais que resultam numa multiplicidade de diferentes investigações (Ibid: 208). O entendimento que faz de estética assemelha-se mais ao termo em sua origem

grega, *aisth sis* (sensação; percepção pelos sentidos), por associ  la a três aspectos: os efeitos qualitativos de estímulos aos sentidos; a capacidade humana de atribuir avaliações qualitativas das propriedades materiais; o processo de socialização dos sentidos.

No primeiro aspecto, Morphy identifica estímulos que decorrem das propriedades do mundo, materiais (possíveis pela visão, audição, tato...), e aqueles decorrentes da apreensão de uma ideia. Assim propriedades da forma – tais como leveza, peso, solidez, brilho, suavidade, etc. – podem ser avaliadas sem levar em consideração qualquer função particular (*idem*). Estes estímulos são integrados a sistemas culturais e comportamentais humanos que determinam a avaliação, não são experienciados independente deles. Por isso um forte flash de luz provavelmente terá efeitos fisiológicos similares para todos, mas a dor que ele causa e o significado que aciona (ele pode ser entendido como um aviso, por exemplo) são medidos de acordo com o indivíduo e seu processo de socialização. Num mundo composto de sensações, a qualidade de uma experiência ou a forma de experi nciar algo é social.

Quanto ao segundo ponto, Morphy defende que o que é universal é a capacidade de atribuir avaliações qualitativas às propriedades do mundo material, não que determinadas atribuições sejam universais, e diferencia propriedades físicas (as quais causam efeitos nos sentidos, como foi dito acima) da valoração destas propriedades, constituída por meio da transformação estética. “As propriedade físicas em si não são qualidades mas diferenças que formam a base das distinções que subjazem o sistema de valoração.” (*Ibid.*: 208) A transformação das propriedades físicas em valores est ticos, geralmente associados a respostas emocionais,   constituinte da inteligência humana, num sentido evolutivo, e da ação e escolha cotidianas.

Por fim, a estética   também o processo de socialização dos sentidos, no qual qualidades adquirem conotações e são incorporadas a sistemas de significado. Isso pode acontecer a um nível geral ou mais específico, quando qualidades são classificadas em sistemas formais de arte, música ou design, a fim de produzir formas voltadas para usos particulares ou de criar contextos para ocasiões. Deste modo, uma escultura pode ser contemplada ou participar de uma celebração (*Ibid.*: 209). Morphy localiza nessa relação entre sensorialidade e semântica o ponto-chave da estética como um recurso particularmente valioso   antropologia para abordar o modo com que as pessoas se percebem no mundo,

pois assim como a qualidade da sensação pode ser interpretada como um sinal significativo, também uma ideia pode evocar uma resposta estética. Ideias podem acalmar e excitar os sentidos tanto quanto objetos podem. (...) A antropologia recentemente começou a enfatizar o modo com que processos sociais e os valores são objetificados numa variedade de formas que vão desde o corpo humano, passando por tipos de casas e de cestas, até a forma de rituais funerários. Tais objetificações tornam-se o locus de reprodução social e cultural, ao socializar pessoas em rotinas e tomar como certos dispositivos que ajudam a manter o mundo familiar em que vivem. (idem).

Do que foi dito até aqui, eu chegaria a afirmar que o modo como Morphy tratou a questão abstratamente poderia de certo modo ser aproximado sob alguns aspectos da proposta de Lagrou. Todavia, há um brevíssimo momento em sua fala, em que deixa transparecer mais detalhadamente o que seria a experiência estética, e assim acredito que ele acabe criando seu próprio espantalho, ainda que tenha tido o cuidado de não fazê-lo inicialmente. Diz ele: “A estética dá acesso à experiência de poder espiritual, ao sentimento de estar em presença da autoridade, assim como, mais mundanamente, um entendimento do porquê algumas pessoas comprem uma marca particular de sabonete.” (idem)

E ele se aproxima então, do que Gell defende, exceto pelo fato de que, para este último, é justamente isso que torna a estética uma experiência ocidental moderna. O debate continua com diversos apontamentos interessantes até a votação contra a estética enquanto categoria transcultural. Devido ao curto espaço, darei um grande salto para o argumento final de Peter Gow:

Mas nós não *podemos* fazer isso. Nós não podemos serenamente pisar fora da estética ocidental como se ela fosse um conjunto de roupas que nós descartaríamos. Ela é intrinsecamente pessoal demais. Howard Morphy falou do estabelecimento de uma metalinguagem do discurso para tradução pela qual nós poderíamos comparar sistemas estéticos, o nosso sendo um deles. Essa abordagem parece-me problemática já que a própria metalinguagem continua sendo aquela da estética ocidental. Comparar, contrastar e julgar são a essência desta estética, e você não pode simplesmente dar um passo para fora dela. Nós somos acusados, por Morphy, de aderir a uma noção de estética demasiado rígida. Porém a inteira estrutura de Morphy – segundo a qual estímulos sensoriais recebidos são atribuídos a valores semanticamente qualitativos – não é outra que a própria estética moderna. É a estética do olhar educado. (Ibid: 234)

Não busco aqui uma definição universal de arte, para então analisar se ela seria adequada ou não para classificar as representações parietais. Pelo contrário, como já foi dito, a intenção é matizar os vários entendimentos que as arqueólogas têm desse termo a fim de decidirem – ela mesmas – se a aplicação é plausível ou não. Cabe lembrar então uma das conotações menos comuns do termo arte: habilidade para fascinar, seduzir ou

enganar; artimanha, astúcia, ardil²⁶. Desafiar-se a esse debate sobre a possibilidade da arte ser ou não uma categoria transcultural é bastante delicado, pois como Lagrou (2009: 12) bem atenta não se sabe exatamente onde se incorre em etno ou eurocentrismo: se ao defender que a sensibilidade estética faz parte da experiência humana e, portanto, tomar como arte somente as obras ocidentais e negar aos produtos plásticos e figurativos de sociedades que não se encaixam na definição moderna um valor equiparável; ou se o erro repousa na posição contrária, que afirma a arte como uma percepção especificamente ocidental, alicerçada numa exaltação da nossa concepção de Belo (distante e sublime) que aparta forma e função. Ou, seguindo os rastros de Gell ao alinhar arte e armadilha para pensar *arte* rupestre, podemos nos perguntar quem a rede dessa controvérsia intenta capturar: se nós ou os autores do passado.

²⁶ HOUAISS, 2009.

2 • Artefatos

A arqueologia é uma ciência cujo objeto está em constante risco de destruição, tendo portanto um importante papel de recolhimento e conservação de seu material. Para tanto, é realizado um minucioso estudo de seus achados e de seus contextos (o ambiente, materiais encontrados próximos, dados socio-históricos sobre a área, entre outros). Dessas estratégias de representação, destacam-se os conceitos e as categorias usadas pelas arqueólogas, que podem ser mais claras – ainda que em constante debate sobre suas adequações e definições –, como são os conceitos de Estilo, Fase, Variedade e Tradição, ou menos nítidas, como as categorias de Humanidade, Natureza e Cultura.

Aqui me detenho nas investigações e interpretações usadas como referência aos registros rupestres pesquisados pelas arqueólogas. Como mostrarei mais adiante, apesar de levantar controvérsias entre as pesquisadoras, o termo *arte* é largamente utilizado entre as arqueólogas. Todavia, menos do que buscar a definição de arte e pacificar a controvérsia sobre a qualificação das intervenções rupestres, pretendo analisar quais significados são dados pelas autoras quando conjugam esse termo e outros associados. Ou seja, a pergunta não seria o que é arte, se os grupos pré-históricos possuíam arte, e (se sim) de que tipo ela seria, mas o que querem dizer as arqueólogas quando chamam as intervenções de arte, quais referenciais teóricos são evocados na pesquisa? Afinal, o foco deste trabalho não são as pinturas e gravuras, mas os discursos que as pesquisadoras fazem sobre elas.

• Arte, artifício •

A escolha dos termos usados não é natural ou completamente arbitrária, e nos mostram um pouco da perspectiva das arqueólogas. Afinal, as pinturas e gravuras rupestres podem ser abordadas sob diferentes prismas teóricos, que as tomam segundo diferentes aspectos: enquanto forma de comunicação, marcadores de territórios, exercícios envolvendo o sagrado e, talvez o mais controverso, como arte.

Azevedo Netto (2001: 16) identifica três tomadas de posição no que diz respeito a esta controvérsia: aquela que entende as intervenções rupestres como uma forma de arte “pura” – sendo portanto uma discussão que caberia à comunidade artística, e não às ciências –; a posição que as interpreta enquanto veículo de comunicação – representação

estética de determinado saber totalmente ou em parte compartilhado por determinada cultura –; e, por fim, uma posição influenciada pela Antropologia da Arte que vê nessas expressões uma instância complexa de representação, com múltiplas funções e sentidos, dentre as quais estariam a comunicacional e artística.

César Velandia (2001), arqueólogo da Universidad del Tolima (Colômbia), afirma que o registro rupestre deve ser estudado objetivamente segundo uma perspectiva estética, mas que para tanto se faz necessário uma compreensão crítica, que questione também os critérios que definem o estético. Partindo de Baumgarten, Velandia toma Estética como condição de percepção sensitiva, pertencente à base de relações primárias entre os seres que partilham dessa condição e seu entorno natural e social. E apoiando-se em Marx e Marcuse, prevê que essa condição tanto forma a natureza de cada espécie (a nossa humanidade, a felinidade dos gatos, e toda a sorte de especialismo..), quanto é crítica para a sua sobrevivência, uma vez que é a percepção sensível que permite uma resposta apropriada às condições e contradições do meio. A atividade vital específica da humanidade, seu modo de relação consigo e o entorno, seria transformada pelo trabalho, sendo portanto um modo de relação condicionado pelos contextos histórico-sociais. Velandia atenta que o que é transformado não é a natureza por inteiro – da qual somos apenas uma porção –, mas o modo de relação com ela. E arremata:

O modo das relações entre os homens e entre esses e o resto da natureza, em cada momento determinado, é o que constitui, a rigor, a natureza humana. Isto quer dizer que em cada momento da história, cada povo, cada comunidade humana, tem uma forma particular de articular-se com o resto da natureza pois tem uma forma também específica de produzir sua própria existência social. (2001: 4, grifo do autor)

Velandia, ao identificar o trabalho como um processo de apropriação prática das condições materiais de existência que se arquiteta a partir da forma com que nos relacionamos sensivelmente com o meio, acaba por torná-lo equivalente tanto ao “princípio mesmo do ser homem” (ibid., p. 5) quanto às vivências estéticas. Isso porque a consciência e a transformação do entorno físico se dá através da ação (consciente ou inconsciente) de nosso aparato sensório, o que implica que a relação estética com a realidade é tanto uma forma de conhecimento, um processo de abstração, quanto uma variedade de vivências frequentes e cotidianas. O autor diferencia assim, duas instâncias estéticas: *aesthética res gestae*, conteúdos e perspectivas com as quais os indivíduos se relacionam, sensível e intelectivamente; e *aesthética rerum gestarum*, o pensamento relativo à tais formas de se relacionar. Isto é, uma separação entre a ordem da

objetificação do mundo e a ordem do que pode ser objetivável. Dessa distinção se erige uma teoria da estética que permite um critério de distanciamento na abordagem do registro arqueológico, uma vez que aparta a perspectiva estética da pesquisadora dos fatos culturais de outros tempos e sociedades por ela estudados. “Assim como a história fala sobre a história, posso dizer que a estética fala sobre a estética. Isto é, a estética não é só uma construção intelectual que reflexiona sobre seu objeto, o estético, mas que este, a função estética, é objetivável como um fato.” (ibid., p. 6)

Velandia acrescenta que do reconhecimento dos materiais arqueológicos como obras de arte podemos tirar menos características intrínsecas que os classificariam enquanto tal do que uma noção de cultura particular. Do que conclui que a interpretação arqueológica está sempre embebida da perspectiva cultural a que pertence, sendo importante prestar atenção às posições de poder que o Ocidente exerceu na conjuntura de colonização (no caso de sociedades como as da América pré-hispânica) e exerce no controle das artes de outros povos sob o discurso de “patrimônio da humanidade”, seja no âmbito da interpretação, conservação, mercantilização ou mesmo existência dessas expressões.

Em *Qué significa “arte”, cuando hablamos de “arte rupestre”?* (2013), Velandia aponta várias significações possíveis para arte. De modo geral, o termo sofre críticas, portanto, por ser muito vago e genérico e/ou por suscitar conotações e funções próprias ao Ocidente moderno. Além dessas dificuldades, há o argumento de que a preocupação artística não existiria, assim como não existiria em alguns grupos não-ocidentais, ao ponto de sequer haver um termo próximo ou equivalente ao de arte; e a rigidez de alguns critérios clássicos de arte, que faz com que várias expressões das “vanguardas” aparentem ter pontos em comum com as expressões mais “antigas”. Velandia aponta inclusive que as imagens descobertas na Espanha no começo do século XIX foram consideradas vazias de conteúdo simbólico e uma atividade mais particular, expressiva da subjetividade de um indivíduo, que social, pois um povo tão antigo seria primitivo demais para possuir religião (2013: 2). Prous menciona que numa espécie de guia turístico francês do século XVI as pinturas de Niaux, por não se adequarem aos padrões artísticos da época, eram atribuídas a “pastores incultos”, não merecendo admiração, e acrescenta que os paredões de Altamira foram tomados inicialmente como falsificações (2011: 12).

Lima Filho (2013:30) assinala que, no que diz respeito ao território brasileiro, o padre Francisco Telles, no século XVII, julgou que as intervenções parietais eram

mapas holandeses ou indígenas indicando tesouros e tentou desvendá-los cotejando as inscrições com o alfabeto grego e hebraico e os signos do zodíaco. De suas pesquisas surgem duas correntes interpretativas: uma que considerava as expressões rupestres uma espécie de linguagem pré-escrita, outra como signos astronômicos. No século XIX imperava a discussão em torno da origem antrópica ou natural das manifestações, mas é somente no século XX que o assunto adquire relevância acadêmica. As manifestações parietais eram por alguns atribuídas a civilizações há muito desaparecidas, como a egípcia, mesopotâmica ou fenícia (pois os indígenas eram pressupostos incapazes de elaborações precisas e simétricas como aquelas), e por outros tomadas como vestígios recentes dos grupos indígenas contatados à época da colonização (e, portanto, despertavam nestes pouco interesse diante doutros vestígios materiais, considerados cronologicamente anteriores).

A partir da década de 60, a vertente que adota critérios relacionados a estilo e técnica é inaugurada com os estudos de H. Baldus e J. Pereira das pinturas de Sant'Ana da Chapada (MT). Logo depois, têm início as missões franco-brasileiras no Piauí e em Minas Gerais, das quais se destaca o trabalho desenvolvido por Annette Laming-Emperaire. De corrente estruturalista, foi a primeira a demonstrar que as autoras e autores das pinturas e gravuras encontradas no Brasil seguiam regras ao confeccioná-las. Além disso, supervisionou as primeiras datações de Minas Gerais a fim de alocar seus registros parietais em contexto regional e nacional. Seu trabalho tem continuidade com as pesquisas de Niède Guidon, na Serra da Capivara (PI), e André Prous, na Lagoa Santa (MG).

Havia uma tendência marcadamente descritiva nas abordagens de até então, que não tratavam de investigar o possível contexto de produção e permanência das pinturas e gravuras. Isto é, a permanência dos registros rupestres não só devido a condicionantes naturais (dureza, porosidade e tipo das rochas em que foram feitas; exposição a luminosidade, chuva, animais), como a agentes antrópicos. Estes podem ser tanto pessoas contemporâneas àquelas que fizeram as intervenções quanto contemporâneas a nós. Os arqueólogos André Prous e Paulo Seda (1987, *apud* Azevedo Netto, 2001) identificam três tipos de interação entre grupos diferentes em relação a registros rupestres: as atitudes ou maneiras positiva, neutra ou negativa. As primeiras designavam situações em que os grafismos que já existiam no suporte em questão eram respeitados, e o grupo mais recente só intervinha nos espaços livres; as neutras seriam “quando

pintavam por cima sem o suprimir” (Prous & Seda, 1987: 181) e as negativas quando as figuras mais antigas eram destruídas para dar local a novas.

O conceito de Tradição é bastante discutido entre as pesquisadoras. Sua definição original foi estabelecida pelo PRONAPA para estabelecer macro divisões nas indústrias de cerâmica e lítica, entretanto foi utilizado como parâmetro na análise dos grafismos rupestres. Apesar das diferentes definições, percebe-se que há um consenso que generaliza o termo enquanto um conjunto de características e elementos comuns que definem e identificam um grupo social (PESSIS, 1993; GASPAR, 2003; MARTIN, 2005). No que se refere ao registro rupestre, arqueólogas como Gabriela Martin, Niéde Guidon e Anne-Marie Pessis determinam as tradições rupestres como representação visual de todo um universo simbólico primitivo passados de geração a geração. Martin (2005) aponta várias definições, inclusive a estabelecida por Valentin Calderón em 1970, um dos preconizadores do estudo do grafismo rupestre de maneira sistemática no Brasil. Calderón define as tradições como o conjunto de características encontrado em diversos sítios e compartilhado por um complexo cultural. Segundo Martin (2005: 241), esse termo define: os tipos de figuras presentes nos painéis; as proporções relativas que existam entre os tipos; e as relações que se estabelecem entre os diversos grafismos que compõe um painel. Os tipos que caracterizam uma tradição são estabelecidos a partir da síntese de todas as manifestações gráficas existentes na área arqueológica determinada. Na definição de Pessis (1987; 1992) e Guidon (1989), as tradições são definidas enquanto classes de grafismo e a relação entre si são representações gráficas que manifestam características gerais e promovem identidade cultural. Prous (1992) também compartilha a ideia de que a tradição abrange um conjunto de unidades gráficas semelhantes.

Pessis (1993) identifica duas grades vias de tratamento analítico-metodológico dos dados neste campo de estudo: a abordagem clássica e a abordagem arqueológica. Aquela considera as intervenções parietais um objeto em si mesmo, ao passo que a segunda os toma enquanto parte do conjunto de vestígios arqueológicos, sendo mais uma fonte na investigação da pré-história. A abordagem clássica, dominante no cenário das pesquisas até a década de 80, enfatizava o valor estético das manifestações e cotejava-as com outras de diversas localidades a fim de encontrar significados universais. Como comparações cronológicas são difíceis (já que por diversas vezes,

quando se alcança uma datação, ela é relativa²⁷), as categorias comparativas se definiam em um eixo sincrônico, sendo formuladas a partir de vastos inventários com descrições minuciosas e análises da totalidade do painel, isto é, do produto final das figuras, não havendo portanto um estudo da produção dos grafismos, o que a arqueóloga considera uma “limitação no procedimento analítico” (1993: 9), já que os registros rupestres foram realizados ao longo de milênios, além de não levar em conta informações de outras áreas do trabalho arqueológico. A abordagem arqueológica trabalha com limites temporais das manifestações para realizar sua análise, baseada na decomposição do painel e associação de suas partes a parâmetros observáveis, a fim de estabelecer cronologias hipotéticas, só então confrontadas com outros sítios para testar sua confiabilidade. Painéis são conjuntos de gravuras e/ou pinturas rupestres, abstratas ou não, em determinada área (um paredão rochoso, uma parede de caverna ou abrigo, etc.). De acordo com Desidério Aytai, antropólogo que lecionou na PUC de Campinas e reuniu um valioso acervo, fruto de suas expedições etnológicas e escavações arqueológicas no Brasil, o painel rupestre não se constitui uma “coleção de figuras arbitrárias e sem conexão, mas sim é uma composição meditada e arranjada de tal modo que transmita um sentido” (1970 *apud* Alberto, 2013/2014: 162).

Quanto à significação, a abordagem arqueológica parte da impossibilidade de atingir os sentidos que as representações tinham para suas autoras e autores, sendo somente aproximações conjecturais das pesquisadoras (Pessis, 1993: 10). Ainda que se encontrem significados universais, que atravessem a espécie, estes não podem ser vinculados a representações gráficas realizadas em contextos específicos. A descrição das figuras deve ser a mais objetiva possível, um cadastro visual acompanhado de informações contextuais do sítio em questão, analisando os aspectos tecnológico, temático e cenográfico, o que permitirá a constituição do perfil gráfico de cada sítio (um conjunto de características culturais que associam um conjunto de grafismos a uma autoria social específica). O foco é, então, no significante das intervenções parietais, o significado para quem as produziu é inalcançável, e assim, descartável.

Sendo difícil às arqueólogas e teóricas de arte negar a autenticidade e qualidade plástica das pinturas e gravuras, muitas passaram a buscar nelas as manifestações

²⁷ Datações que não fornecem a idade em que necessariamente as pinturas e gravuras foram feitas, mas estabelece um limite mínimo de antiguidade. São possíveis a partir do estudos de pátinas, da superposição de grafismos, datações por estratigrafia (camadas em que se encontram blocos caídos dos suportes, por exemplo), análise de desgastes no suporte e nos grafismos, exame de restos de pigmentos preparados ou em estado bruto, entre outros.

primevas da busca do Belo, e Velandia afirma que interpretações como essa tiveram bastante força na arqueologia de modo geral até a década de 40. A partir daí, sobressaiu-se a interpretação que relaciona arte e magia, e o autor identifica no *Primitive Culture* (1871), de Tylor, a primeira exploração dessa possibilidade de explicação, ao tratar da origem do animismo. Foi também pioneiro nos estudos sobre manifestações rupestres o famoso trabalho de Frazer, *O Ramo de Ouro* (1890), uma vez que relacionava as produções de grupos pré-históricos com as sociedades não-ocidentais contemporâneas. Essa relação é explorada por algumas arqueólogas até hoje²⁸, certamente sem objetivos evolucionistas, seja para sondar o que pessoas de outras sociedades entendem das pinturas e gravuras, seja para tentar compreender melhor os vestígios rupestres por meio de traços do pensamento, da técnica e do comportamento de grupos mais antigos que teriam ocupado o território em questão.

No começo do século XX, ainda sob uma perspectiva evolucionista, as produções científicas em torno das intervenções rupestres passaram a ser associadas a funções utilitário-religiosa (caça, reprodução, etc.). Muitas delas se apoiaram nas pesquisas de Reinarch para justificar a *analogia etnográfica*, uma vez que o autor destinava o papel central conferido à magia a “rituais totêmicos”, reconhecendo-os como expressão religiosa, e fazia atravessar, nessa linha de pensamento, grupos pré-históricos e “modernos povos primitivos”. Dentre essas pesquisas, no contexto europeu, ganharam destaque as proposições do abade Henri Breuil, que estabeleceu dois ciclos cronoestilísticos independentes para classificar as manifestações paleolíticas. Batizados aurináceo-perigordiano e solútreo-magdaleniense, eram organizados por um esquema evolutivo sucessivo e hierarquizado em termos de detalhamento e complexidade. Apesar da grande influência que exerceu, o modelo generalizante e unívoco de Breuil forçava analogias etnográficas e explicações totêmicas ou mágicas grosseiramente, sendo finalmente substituído na década de 60 pela formulações de Laming-Emperaire, seguida de Leroi-Gourhan.

A fim de não recair num subjetivismo arbitrário e na analogia etnográfica que marcaram os paradigmas precedentes, seus modelos supunham uma disposição significativa dos grafismos no espaço pictórico (portanto, os grafismos não podiam ser escolhidos contingentemente a fim de ratificar conclusões pré-concebidas, como ocorria

²⁸ “O interesse pela busca de analogias entre o presente e o passado vem sendo crescentemente incorporado às análises arqueológicas atuais e, na maioria das vezes, utilizado de forma mais crítica e criteriosa”. (SILVA, 2002: 21).

até então). As intervenções passam a ser pensadas como linguagem expressiva, a qual, segundo Silva (2002: 18), tem como base o pressuposto saussuriano da arbitrariedade do signo e remonta à representação enquanto produto de relações sociais. Assim, a relação entre os grafismos (equivalentes ao signos) e seu arranjo no painel (análogo à sintaxe) constituem o cerne dessa metodologia, de cunho estruturalista. Os paredões deviam ser lidos em busca de uma organização e regularidade do sistema simbólico ali criptografado, sem recorrer à analogias extrínsecas ao registros parietais. Todavia, mesmo com uma reformulação metodológica, os trabalhos de Laming-Emperaire e Leroi-Gourhan ainda obedecem a certas estruturas comuns aos de Breuil, ao manterem a cronologia de sucessão estilística: do estilo geométrico ao naturalismo perceberia-se a gradação linear do simples ao complexo.

Para Leroi-Gourhan, menos do que uma tentativa de representar a realidade com fidelidade, a capacidade humana do grafismo – ou “a aptidão para fixar o pensamento [abstrato e coletivo] através de símbolos materiais” (1964: 187) – seria uma representação abstrata do real, estando portanto mais próxima da linguagem que da religião e da arte. Espirais, retas e pontos gravados em pedras e ossos são o início de uma figuração (que se contrapõe ao concretamente figurativo) e umas das expressões mais antigas de manifestação rítmica. A arte figurativa só teria aparecido passados alguns milênios, o que, segundo o autor, indica que em sua “aurora” o grafismo estaria relacionado ao ritmo, daí sua ligação mais aproximada com a linguagem e a escrita do que com a forma e com a obra de arte (Ibid.: 190).

Na mesma década essa proposta metodológica sofreu várias críticas, das quais se destaca a pouca importância destinada às condições de produção e ao contexto material das antigas autoras das pinturas e gravuras. Abordagens baseadas na significação intrínseca dos painéis e na identificação de estilos passam a ser desvalorizadas por não se combinarem a um estudo da vida cotidiana dos autores e da lógica que nortearia o uso das cavernas. Durante os anos 70, com as correntes pós-processualistas²⁹, e na

²⁹ A Arqueologia Pós-Processual (ou Contextual) se posiciona como crítica à Nova Arqueologia (ou Arqueologia Processual). Esta surgiu nos Estados Unidos na década de 60, sendo Binford seu principal representante. É marcada pela busca de leis transculturais do comportamento humano, o qual seria pautado por regularidades (Funari, 2005: 2), rejeitando explicações historicistas e psicológicas: tanto os sistemas culturais quanto o comportamento humano eram determinados pelas relações entre ambiente e tecnologia. Para a Nova Arqueologia as culturas tenderiam à homeostase e seriam desprovidas de inventividade enquanto força autônoma: a mudança seria ocasionada por fatores externos. Já a Arqueologia Pós-Processual – de onde se destacam os trabalhos de Ian Hodder, Peter Ucko e Christopher Tilley – defende o contrário, atribuindo papel central às relações sociais e aos conflitos na explicação da mudança sociocultural, preocupando-se não apenas com similaridades, mas com a especificidade dos

década que segue, com a etnoarqueologia³⁰, essas posições ficam mais fortes e o espectro de interpretação das manifestações parietais foi alargado, podendo incluir considerações sobre serem relacionadas ao transe xamânico, acústica dos sítios, mudanças sazonais da flora ou da fauna, astronomia, registros matemáticos, demarcação de território e identidade étnica. A partir da ampliação e aprofundamento das pesquisas no sentido da ampliação contextual, a crítica ao uso da acepção “arte rupestre” ganha maior significância (SILVA, 2002: 22).

Também é nesse século que as manifestações parietais são interpretadas enquanto signos inseridos em sistemas simbólicos de comunicação, sendo muito fortes nesses estudos o viés semiológico. Os registros representariam o testemunho de determinada cultura, seus objetos, ideias e conceitos.

No Brasil, a corrente metodológica de maior força talvez seja a cronoestilística³¹, que intenta definir estilos rupestres a partir da datação direta de grafismos, à análise de pigmentos e outros recursos tecnológicos. Silva (Ibid: 33) aponta que as maiores dificuldades que a arqueologia brasileira encontra diz respeito à insuficiência do conhecimento de nosso potencial arqueológico (há extensas áreas no país sem pesquisas, bem como sítios e figuras não catalogadas) e ao desencontro conceitual das ferramentas analíticas usadas pelas pesquisadoras (pois ainda que utilizem os mesmos termos de classificação, cada autora formula suas categorias de acordo com conteúdos específicos provenientes de suas pesquisas). Dessa forma, a análise comparativa entre as diversas regiões e manifestações rupestres encontra entraves de todas as ordens numa comunicação entre pares marcada pela abundância de significados e funções dos termos e conteúdos. Se possível, o uso de abordagens tecnológicas deve complementar a cronologia relativa, já que conjugadas, tais estratégias possibilitam uma investigação, mapeamento e comunicação mais dinâmicos e abrangentes dos grafismos pesquisados.

Como alternativa ao peso histórico-filosófico do conceito de *arte*, existem pesquisadoras que propõem que o foco da discussão sejam as artistas, como aponta a

contextos, e, ao reconhecer o conhecimento como social, introduzem a esfera política na disciplina. Para uma diferenciação mais aprofundada, cf. os capítulos 8 e 9 de Trigger (2004).

³⁰ De acordo com Nicholas David e Carol Kramer (2002), a etnoarqueologia se desenvolve primeiramente enquanto o estudo da cultura material etnográfica a partir de perspectivas arqueológicas, a fim de fornecer melhores analogias para auxiliar na interpretação de dados. “Os etnoarqueólogos trabalham no ‘presente etnográfico’. Enquanto eles podem inferir de suas observações a existência de mecanismos, eles não têm a oportunidade de observar, exceto por períodos muito curtos, as manifestações materiais dos processos. É a fim de evitar uma assimilação simplista do passado para o presente (ou apropriação do passado pelo presente) que a Etnoarqueologia deve enfatizar a identificação de mecanismos socioculturais.” (2002: 37)

³¹ Situação diferente da arqueologia europeia, na qual, de modo geral, os estilos são lançados *a priori*. (SILVA, 2002: 30).

frase de abertura do *História da Arte*, de Gombrich: “Uma coisa que realmente não existe é aquilo a que se dá o nome de Arte. Existem somente artistas.” David Lewis-Williams leva essa proposta para as discussões sobre *arte* rupestre (cf. *La Mente en la Caverna*, 2005), todavia Velandia com precisão diagnóstica que julgar o conceito de arte impossível de definir e centrar a investigação nos artistas não levaria a outra coisa que não desdobramentos tautológicos – “A arte seria o que fazem os artistas” (2013: 4).

O oposto (não-simétrico) da postura até aqui evidenciada é aquela que defende as manifestações pré-históricas não serem arte porque naqueles grupos não haveria um conceito linguístico e uma prática correspondente à Arte³², isto é, uma esfera de atividade essencialmente contemplativa, de caráter fundamentalmente visual e deslocada da esfera do cotidiano e da utilidade. Aquelas manifestações seriam arte *para nós*, ocidentais, quando emolduradas por nossos conceitos e percepções, ao serem inseridos em nossos circuitos de exposições museológicas, leilões, livros de história da arte e coleções particulares. De uma forma ou de outra, a gramática de avaliação estética ainda é a ocidental, e pelo sim, pelo não, essas pinturas e gravuras continuam sob nosso juízo.

Velandia mantém-se firme à proposta de estética de seu primeiro texto aqui trabalhado, e para tanto faz uso da teoria de Sánchez Vásquez – filósofo espanhol ocupado de um reexame crítico da estética –, para quem a definição de arte deve sempre considerar a diversidade de expressões em dois eixos articulados: *histórico* (movimentos e estilos artísticos que aparecem e desaparecem) e *sincrônico* (diferenças entre obras de arte específicas). Tal diversidade é tamanha que encerrá-la num conceito provavelmente acabaria por tomar como universal algum momento ou característica particulares. Do que estes autores concluem, cada um a seu modo, que a arte é a objetivação de um conteúdo espiritual humano (subjetivo), prática criadora que transforma dada matéria, e nessa transformação comunica seu conteúdo. Velandia arremata que, portanto, a arte deve ser entendida enquanto prática e produto sociais; sendo prática humana, é trabalho, e deste modo, sujeita às transformações históricas entre os humanos consigo mesmos e com o restante da natureza. Daí não só o grande leque de expressões artísticas, como também a dificuldade em compreender os significados das manifestações estéticas de grupos tão distantes no tempo e no espaço quanto os pré-históricos.

³² Como exemplo distintivo dessa postura, cf. Jacques Maquet, *The Aesthetic Experience: An Anthropologist Looks at the Visual Arts* (1986).

Martha Silva, arqueóloga do Museu de História Nacional da UFMG, trata rapidamente dessa controvérsia no início de sua dissertação(2002) na Unicamp, e segundo ela, aquelas mais próximas à Etnoarqueologia são as pesquisadoras menos favoráveis ao uso do termo *arte*, ainda que mais acima a autora indique que a expressão foi emprestada da História da Arte para uso arqueológico pelos etnólogos, ainda no século XIX.

O grupo que se opõe à aplicação do termo se apoia na argumentação de que *arte* seria uma noção estritamente ocidental e recente, portanto fora do universo significativo das populações pretéritas (bem como de grupos contemporâneos que não partilham dos valores ocidentais). Silva elege os argumentos de Lorblanchet tanto acerca do conteúdo estético quanto da função utilitária da arte religiosa moderna para defender o emprego do termo *arte*. Ele endossaria enfaticamente “o quão redutora é a perspectiva de negar ao ser humano, nas suas origens, capacidade tão fundamental para sua constituição como a do senso estético” (SILVA, 2002:10) e defenderia que não só nunca houve oposição entre as funções estética, utilitária, religiosa ou mágica, como, aliás, existe entre elas uma estreita associação: o impacto visual e musical da arte sacra impressionam e facilitam a comunicação com o divino; a beleza garante a eficácia da magia na arte tradicional, porque o brilho das cores e formas representam o respeito às forças que governam o mundo, além de um esforço de as agradar, seduzir e reconciliar; pelo menos desde o início do Paleolítico Superior, a beleza – seja figurativa ou meramente ornamental – é principalmente funcional³³. Além disso, autoras como Guidon e Prous justificam o uso remetendo à origem latina do termo: *ars*, ligado menos a um âmbito puramente estético que ao conhecimento técnico, um “saber fazer”. Relação que é confirmada pela conotação que adquire o termo *tekhné*: a primeira significação nos dicionários gregos³⁴ é sempre “arte”, mas entendida como uma habilidade, ou um conhecimento ou método próprio a certo ofício. Prous acrescenta ainda que, mesmo concordando com certa inadequação do termo, a expressão “arte rupestre” já é consagrada e não se concentram nesse ponto as facetas mais importantes das discussões sobre manifestações rupestres. Silva compartilha dessa opinião e

³³ “Il n’y a jamais eu la moindre opposition – il y a toujours eu au contraire une étroite association – entre fonction esthétique et fonction utilitaire, religieuse ou magique. Par son impact visuel et ses chants, l’art religieux vise à impressionner le croyant et à faciliter la communication avec la divinité. Dans l’art traditionnel, la beauté assure également l’efficacité de la magie. Par l’éclat des couleurs et des formes s’expriment le respect dû aux forces qui gouvernent le monde, l’effort pour leur plaire, les séduire et se les concilier. Depuis, au moins, le début du Paléolithique Supérieur la beauté – figurative ou simplement ornementale – est avant tout fonctionnelle.” LORBLANCHET (1999: 8) apud SILVA, Martha (2002:10).

³⁴ Cf. Liddell-Scott-Johns, Georg Autenrieth (Homeric Dictionary) e Isidro Pereira.

arremata que essa controvérsia não é circunscrita à arqueologia, mas a qualquer ciência social que trate da *arte*.

Silva indica propostas alternativas de outras autoras: Gabriela Martin propõe falar em *grafismos*³⁵, ao passo que Consens defende *ícone*. Pessis sugere a divisão do primeiro em *grafismos puros*³⁶ (para aqueles temas não identificáveis imediatamente); *grafismos de composição* (para aqueles cuja temática é facilmente reconhecível) e *grafismos de ação* (aqueles que representam cenas).

Nas autoras que reuni, a compreensão das manifestações rupestres enquanto sistema de comunicação é largamente abordada. A grande diversidade de técnicas e temáticas é tomada como reveladora da riqueza da expressão comunicativa da cultura das pessoas que executaram as pinturas e gravuras. A análise morfológica reconhece padrões que assinalam a comunicação gráfica de determinado grupo, os quais estão em conformidade com perfis técnicos e constituem culturalmente uma sociedade (MELO VAZ, 2005: 17). O repertório de símbolos, as características morfológicas e as especificidades técnicas expressariam o pensamento e conhecimento de cada grupo, permitindo às pesquisadoras, munidas de outras evidências arqueológicas, reconstruir aproximadamente o modo de vida de cada povo. Os espectros morfológico, temático e técnico são inclusive fatores que determinam a classificação das intervenções em grandes conjuntos rupestres pelas arqueólogas, como Tradição, Estilo e Variedade³⁷. “A arte rupestre integrada ao sistema de comunicação social, identificou na repetição dos grafismos o estabelecimento de padrões da linguagem visual.” (MELO VAZ, 2005:18)

Este foi apenas um apanhado histórico para maior familiarização com os estudos arqueológicos de manifestações rupestres; para maiores aprofundamentos indico os textos de Velandia e a já referida obra de Trigger.

³⁵ O termo é cunhado por Leroi-Gourhan (1990).

³⁶ Também chamados por outros pesquisadores de geométricos, astronômicos ou abstratos, são grafismos não identificáveis de acordo com o nosso repertório (Martin, 1997). Para eles, Pessis (1984) indica a separação arbitrária das figuras (o que impede a análise de seus traços e espaço) a fim de analisar sua configuração no conjunto do painel, e assim, ao buscar se a unidade gráfica reaparece em outros painéis, mapear e construir com eles um inventário tipológico.

³⁷ Variedade também pode ser chamada Fácies em outras pesquisas, como nas de André Prous.

3 · Artesãos de conceitos

As primeiras investigações científicas de figuras rupestres no Brasil são da autoria do dinamarquês Peter Lund³⁸, em Minas Gerais, ainda no século XIX. Aqui, a primeira instituição científica a abordar arqueologia foi o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), e encontram-se na revista de 1939 da instituição as primeiras referências ao tema, com as pinturas da Lapa da Pintura (MG)³⁹.

Perfeito da Silva (2004) analisou o levantamento bibliográfico da arqueologia brasileira de 1979/1980 e 1985, realizado pelo Museu de História Natural da UFMG⁴⁰, a fim de mapear as publicações sobre registros rupestres. A abrangência do período é de 1839 – publicação do IHGB indicada acima – a 1985, ano em que foi feito o levantamento, e Silva aponta que 275 títulos versam diretamente sobre pinturas e gravuras rupestres, consistindo 10,6% do total de pesquisas arqueológicas brasileiras ao longo destes quase 150 anos.

De acordo com o mapeamento de Silva, até a década de 50 sobressaem identificações que remetem esses registros arqueológicos a sistemas gráficos de comunicação (algo como os hieróglifos, por exemplo): “letreiros antigos”, “escrita pré-histórica”, “vestígios de língua primitiva”, “inscrições rupestres”, “petróglifos”, “litóglifos”⁴¹. As primeiras indicações de uma “arte brasileira” aparecem no fim de 1930, sendo usado também a noção de “desenhos rupestres”, mas o termo “arte rupestre” só aparece no mapeamento de Prous entre as décadas de 1950 e 1960. No decênio de 70-80, são catalogadas 87 referências, das quais 39% dos títulos apresenta o termo “arte rupestre”. É também nesse momento que surgem tentativas de indicações menos parciais (Silva, 2004: 1), como “pinturas”, “gravuras” e “sinalações” (29% do

³⁸ Porém, paralelamente a essas descrições científicas, na década de 1730, ainda permanecia a difusão de um ponto de vista fantasioso da arte rupestre, realizadas por Charles-Marie de 'La Condamine' na região da Amazônia. Cf.: Santos (2007, apud Alves, 2011: 50). Mas foi somente com o dinamarquês Peter Lund e suas descobertas na Gruta da Lagoa Santa (MG), em 1834, que houve um interesse mais sistemático nos sítios Arqueológicos do Brasil, um século depois de La Condamine.

³⁹ Langer, J.. “A Arqueologia e as origens imaginárias da nação brasileira (1839-1889).” In: *Labirinto* (Porto Velho), v. 5, n.7, 2005.

⁴⁰ Estas edições a que Perfeito da Silva se refere foram organizadas pelo arqueólogo André Prous, um dos organizadores do periódico até hoje. O número mais recente é de 2013, tanto ele quanto as publicações mais antigas podem ser acessadas em: <http://www.mhnjb.ufmg.br/arquivosdomuseu.html>.

⁴¹ As intervenções feitas com pigmentos minerais (a seco ou dissolvidos) *sobre* as superfícies rochosas – sejam cavernas, abrigos, grutas ou matacões – são denominadas “pictóglifos” (podendo ser pinturas, desenhos, carimbos, “stencils”...), já as manifestações que interferem *no* relevo dos suportes, são chamadas de “petróglifos” (gravuras, raspagens, incisões, entalhes, cinzelamentos...). Os pigmentos provavelmente eram usados em outros suportes também, há pigmentos preparados datados de cerca de 300.000 anos (Prous, 2011: 9).

total), apesar do uso ainda marcante da expressão “petróglifos” (20%). Nos 5 anos seguintes, das 84 obras assinaladas, esses vocábulos ditos “mais imparciais” somam 41,6% dos casos e “arte rupestre” predomina, com 47,6%. O autor indica que nesse período é marcante a quantidade de trabalhos que tratam de metodologia, em contraste com o espírito “puramente descritivo” (Ibid.: 2) das pesquisas anteriores, sendo “notória a tendência de mudanças conceituais, para que metodologias mais apropriadas possam se constituir como ferramentas mais autorizadas no âmbito da busca do significado das representações rupestres” (Ibidem).

Da exploração bibliográfica que realizei, não encontrei ressalvas ao uso da palavra *rupestre*⁴², cujo significado remete tanto ao suporte fixo⁴³ das gravuras e pinturas (*rupes*, no latim, rochedo) quanto à demarcação histórica (e aqui me refiro não só no sentido cronológico, de certo período do passado, mas também a seus contextos culturais e ambientais específicos), no caso, a pré-história. Do termo *arte* já não é possível dizer o mesmo. Uma série de textos questiona-se acerca da validade de sua aplicação com referência às intervenções rupestres⁴⁴, como foi tratado acima. Apesar disso, a expressão ainda tem grande força. Assim, por mais que Silva identifique no mapeamento de bibliografia de Prous evidências da perda do impulso do uso da expressão “arte rupestre”, isso me parece ocorrer mais pelo aumento da quantidade absoluta de trabalhos que pela diminuição da influência do termo, que continua representando uma chave de leitura importante para muitas arqueólogas ocupadas com estes objetos.

A expressão *grafismo* remete-se tanto a gravuras quanto pinturas é um conceito de Leroi-Gourhan, seu uso não é adotado por todas as pesquisadoras. Segundo Ingold (2002: 403), quando Leroi-Gourhan se referiu a intervenções rupestres como grafismos, o que estava sendo demarcado era o caráter rítmico, proveniente da tradição oral dominante à época. *Grafismo* indicaria uma espécie de gesto congelado. Os termos *gravuras* e *pinturas* apareceram em todas as pesquisas reunidas, o que indica uma naturalização desses conceitos para o trato das figuras rupestres: parece óbvio referir-se a elas dessa maneira, mas é importante lembrar que isso tem relação com o

⁴² Em nota, Carolina Guedes (2014: 20) diferencia “conceitualmente arte parietal (...) da arte rupestre na medida em que a primeira se refere às grutas, e a segunda aos sítios em ar livre ou em abrigos”, todavia, como foi a única autora a demarcar uma distinção, e como as demais parecem usar os termos com equivalência, aqui eles são tratados enquanto sinônimos.

⁴³ Este varia de pequenas pedras a abrigos sobre rocha, paredes e tetos de cavernas e paredões de rocha.

⁴⁴ A este respeito, conferir especialmente Consens (1996), Velandia (2013), Perfeito da Silva (2004), Azevedo Netto (2001), Scott (2006).

entendimento atual e largamente difundido das manifestações parietais enquanto *arte*. Relembrando o mapeamento de Prous, entre as décadas de 70 e 80 o termo petróglifos ainda era largamente empregado, demarcando uma chave de leitura girando em torno da escrita e de sistemas de comunicação.

Nas pesquisas que reuni, o termo *vestígio(s)* aparece com frequência, porém para indicar os diversos tipos de achados arqueológicos (lítico, cerâmica, ossos, conchas, entre outros), e não para referir-se especificamente às intervenções rupestres. *Painéis* também parece referir-se ora a um tipo de suporte plano e vertical (diferente de cavernas, abrigos e boqueirões) em que as pinturas e gravuras foram realizadas, ora ao espaço que elas ocupam (qualquer suporte rochoso). Além disso, Sebastião Lima Filho (2013) indica que segundo Kesting (2007): “entende-se por painel o conjunto de grafismos segregado a partir de critérios arbitrários, no interior do sítio arqueológico para atender aos objetivos da pesquisa”, com quem parece concordar Sônia Magalhães (2011: 50), para quem “Os painéis rupestres são conjuntos de grafismos que podem conter um número variado de elementos ou apenas uma unidade. Distinguem-se arbitrariamente, pela relação de proximidade estabelecida entre os grafismos, ou já aparecem delimitados pelo(s) autor(es).” Aqui a noção de *Painel* pode, parece-me, equivaler sinonimicamente a *Conjunto Rupestre*. *Conjunto(s)*, de modo geral, diz respeito a uma seção de um painel, ou à sua totalidade, mas de todo modo a um recorte específico de determinadas pinturas e/ou gravuras que partilham características específicas. Segundo Ludimília Melo Vaz:

o exercício de agrupamento dos grafismos semelhantes estabeleceu conjuntos *coesos*, destacando num mesmo conjunto a unidade gráfica e as variações dela decorrentes. Consideramos esses conjuntos como um campo que, apesar das variações, *apresentariam pontos em comum*. A repetição dos grafismos reitera as representações simbólicas, que supomos ligadas a acontecimentos históricos ou à mitologia do grupo. (2005: 85, grifo meu)

No que diz respeito ao enquadramento do objeto da pesquisa em termos nacionais, espero que fique claro que este recorte obviamente não se adequavam às divisões políticas atuais, sendo possível encontrar vários estilos num mesmo local, ou uma tradição que se espalhe até outros países⁴⁵. Esta pesquisa limita-se ao Brasil, pois intenta tomar os discursos arqueológicos como objeto, e não compartilhar do mesmo objeto que as arqueólogas. Isto é, o foco aqui é uma produção científica nacional, não uma produção (artística ou não) pré-histórica.

⁴⁵ “Várias tradições rupestres ‘brasileiras’ expandiram-se para as terras baixas da Bolívia, do Peru e a Colômbia, enquanto outras têm suas raízes na Argentina, nas Guianas ou no Paraguai.” (Prous, 2011:109)

Se realizado o levantamento dos conceitos e categorias, ou formas de classificação, usados pelas arqueólogas na construção de suas pesquisas em torno de intervenções rupestres, fica demonstrado que *arte* é uma das principais categorias usadas. A partir do que foi exposto sobre o tema no primeiro capítulo, passo agora à análise de como algumas dessas noções se atualizam na arqueologia, ou que apropriações e transformações as arqueólogas operam no termo para adequá-lo como referência às intervenções parietais. Talvez essa etapa de minha pesquisa fosse equivalente aos traços finais do calque⁴⁶, segundo Guedes:

Usualmente, a tradução da palavra em francês *relevé* para o português, é o *calque*. Esta palavra implica na ideia de *cópia*. No entanto essa tradução é completamente equivocada e não atinge todo o escopo semântico do termo. Acreditamos que uma das melhores definições que cabe a essa palavra é a *leitura*, mais do que um simples ato de cópia, o arqueólogo deve se colocar como um verdadeiro *analista* do conjunto. Para além de uma cópia, o *relevé* é uma verdadeira *interpretação* do conjunto parietal. (2014: 99, grifo da autora)

Se a variedade de técnicas, temáticas e estilos das intervenções rupestres servem a muitas arqueólogas como reflexo das estruturas de pensamento dos grupos pré-históricos, encaro esse olhar arqueológico de volta e leio as variedades de metodologias, interpretações e teorias sobre pinturas e gravuras rupestres como reflexo dos pensamentos das arqueólogas. As arqueólogas seriam, dessa forma, artistas de artistas, onde suas formas de classificação são seus artefatos, artificialmente construídos, isto é: não são inatos, mas socialmente articulados, ainda que nos emocionem de verdade. Mais uma vez recorrendo à autora:

Cada unidade que observamos nos direciona para as escolhas dos autores pretéritos. *Escolhas* ou *discernimento*, avaliadas muitas das vezes por uma *percepção* de seu próprio mundo. Todas elas são categorias cognitivas, sendo assim, ao analisarmos um painel rupestre, estamos tentando compreender uma materialização de pensamentos elaborados, e assim, compreendemos

⁴⁶ Segundo Vanessa Linke, “o calque ou decalque, [consiste em uma] técnica já empregada desde a década de 1970 pela Missão Arqueológica Franco-brasileira e pelo Setor de Arqueologia da UFMG (PROUS, 1996/97), para se ter uma documentação mais detalhada das figuras e painéis. Esta técnica consiste em copiar as figuras em um plástico que é posto sobre elas, de modo a registrar mais informação do que a fotografia ou o croquis é capaz de fornecer. A partir desta técnica faz-se um precioso exercício de se colocar na posição em que possivelmente as pinturas foram feitas, reproduzir os gestos, sentir as irregularidades e outras características do suporte. Através do calque, além de se conseguir informações sobre sobreposições das figuras, cores das tintas que as produziram, se consegue se aproximar do modo em que elas foram feitas de uma maneira que nenhuma outra técnica de registro dos grafismos permite. Depois que as figuras são copiadas em plástico, assim como anotações necessárias (características do suporte, elementos de sobreposição, cor das tintas, aspectos de degradação das pinturas...), em laboratório os calques são digitalizados, possibilitando uma redução dos painéis para que sejam sistematicamente analisados (embora as análises das figuras comecem a ser feitas na realização dos calques, assim como as descobertas e interpretações, sendo continuadas no momento da digitalização). Obviamente o calque não substitui o registro fotográfico ou os croquis. As técnicas se complementam e servem, muitas das vezes, a etapas do trabalho de análise distintas.” (2008: 41)

que aquilo que está gravado nas rochas seja um *reflexo* ainda que indireto das próprias estruturas de pensamento dos povos pretéritos, diversificadas culturalmente. (op. cit.: 102, grifo da autora)

A análise do discurso de cada pesquisadora em particular é uma tarefa complicada não só porque o tempo demandado seria imenso, mas também por um fator que o arqueólogo José Alberione dos Reis demonstra em sua tese (2003). Trata-se da insistência, na produção científica nacional em arqueologia, de uma postura de distanciamento, velamento e silenciamento político e pessoal, que se deixa notar no texto por um uso pouco refletido e explicitado que as arqueólogas fariam das categorias que escolhem como ferramentas (op. cit.: 331).

Essa perspectiva mostrou-se igualmente presente nas teses e dissertações que reuni. A categoria que escolhi para analisar, *arte*, apesar de largamente utilizada, é raramente esmiuçada pelas autoras. Digo isso porque é costumeiro que haja um capítulo inicial entre suas pesquisas tratando da “arte rupestre” no Brasil e no mundo, com um apanhado das formas que as pinturas e gravuras rupestres foram pensadas ao longo da história arqueológica, mas são raras as ocasiões em que as pesquisadoras entram na discussão acerca do uso de *arte* para designar essas intervenções⁴⁷. Os motivos e desdobramentos da escolha pelo uso do termo não são explicitados, o que não significa de modo nenhum que a teoria não esteja presente ali.

Obviamente não penso que os trabalhos deveriam fazer longas exegeses sobre o emprego de *arte* como referente às manifestações rupestres, principalmente se levarmos em consideração o curto tempo de que se dispõe para a realização de uma pesquisa (principalmente as de mestrado e principalmente sobre uma controvérsia tão complexa) e de todos os entraves burocráticos que assomam quando há urgência em catalogar, analisar e *manter* os sítios arqueológicos (são bastante recorrentes os relatos das condições preocupantes em que se encontram as pinturas e gravuras, expostas à ação de agentes naturais e antrópicos, com escassos ou inexistentes recursos para preservá-las). O que penso é que talvez fosse interessante não utilizar *arte* com tanta rapidez e facilidade: em vez de capítulos iniciais que contam, de modo geral, a mesma história – das percepções do conceito por outros –, contar a sua própria relação com *arte*, explicitando sua escolha e trazendo mais componentes para se pensar não só as produções de quem viveu há dezenas de milênios, mas também das produções feitas atualmente. O que falta talvez seja, como Azevedo Netto (2001) demonstra, maior

⁴⁷ Dos 16 trabalhos consultados, 11 trazem uma discussão histórico-conceitual da “arte rupestre” no primeiro capítulo, mas a explicitação de sua escolha diante da controvérsia fica na superfície.

discussão entre os pares. A proposta do autor para um debate mais amplo sobre os termos que a arqueologia utiliza nas pesquisas em arte rupestre deve ser estendida às categorias tomadas com maior naturalidade, como a *arte*.

Tampouco se deve pensar que a falta de exposição de suas posições teórico-práticas atesta o caráter derivado ou a ausência de produção teórica na arqueologia brasileira⁴⁸. Ainda que os autores referenciais sejam estrangeiros, as questões às quais suas propostas são aplicadas localizam-se num contexto completamente outro, fazendo com que as arqueólogas se debrucem sobre as categorias classificatórias rupestres (Tradição, Estilo, Fase, etc.) a fim de colocá-las em constante teste com o que é encontrado nos sítios brasileiros.

Para os meus propósitos, dividi as pesquisas em três grupos, a partir da forma que percebem arte quando relacionadas a contextos pré-históricos. A primeira percebe arte como manifestação simbólica de representações mentais; a seguinte entende a arte como uma linguagem cuja função e foco dado à pesquisa pode ser o da expressão, comunicação ou ensino; a última aproxima-se mais da arte como estudo das formas e técnicas de produção. As pesquisas elencadas, é claro, podem passear entre uma ênfase e outra, a classificação se dá mais pelo caminho que elas me parecem tomar, portanto esta organização não se pretende fechada ou definitiva.

Insisto que um dado fundamental é que a ideia de uma “arte rupestre” aparece nas pesquisas arqueológicas brasileiras nas décadas de 50 e 60, como catalogou Prous – um dos fatores certamente é a vinda de arqueólogos americanos e franceses, influência que marca os trabalhos arqueológicos até hoje⁴⁹. Deste modo, nem a análise de pinturas e gravuras rupestres traz em si algo que imponha sua leitura enquanto *arte*, nem a compreensão destes vestígios pela via artística opera do mesmo modo que pela via arqueológica.

⁴⁸ Para aprofundamento dessas questões, indico mais uma vez o trabalho de Reis (2003).

⁴⁹ Conferir os relatos de arqueólogas brasileiras reunidos por Reis (2003: 60-63), onde há uma quase unanimidade em apontar a presença marcante dessas duas escolas na arqueologia brasileira.

• Arte como símbolo

Com herança da “escola francesa”⁵⁰ pode-se notar na arqueologia brasileira a compreensão da *arte* como conexão entre natureza e cultura: a existência de gravuras e pinturas tão antigas comprovaria a capacidade de quem vivia há 40 mil anos de desenvolver sistemas simbólicos sociais, partilhando conosco da mesma natureza humana, pois nas paredes estariam estampadas, em arranjo codificado, as representações de culturas determinadas, com suas idiossincrasias temáticas, técnicas e estilísticas. Através da análise e descrição detalhada dos signos rupestres e suas relações internas no painel seria possível atingir a estrutura cognitiva que todos partilharíamos assim como as formas de pensamento de cada grupo. Especialmente aqui a *arte* é vista como manifestação de um impulso ou capacidade natural.

Trabalhar a ideia da estrutura da inteligência humana envolve em compreender como o nosso cérebro/mente está fisiologicamente preparado para responder de maneira semelhante a exigências advindas de contextos semelhantes. O que notamos separadamente em cada sítio, é como cada grupo percebeu e organizou seu mundo. Veremos certamente as diferenças de cada grupo que será exatamente aquilo que os define. Veremos também as semelhanças, indicativo de uma *natureza humana*. (GUEDES, 2014: 5, grifo da autora).

Nina Dolzan, na sua dissertação em Gestão de Patrimônio Cultural com concentração em arqueologia (2006), compreende *arte* rupestre como produto de uma longa e complexa evolução do pensamento simbólico da humanidade em seu contexto pré-histórico. É a partir de conexões entre os processos cognitivos da “mente pré-histórica” (op. cit.: 122) que surgem as necessidades e preocupações humanas, entre as quais *arte* como uma evolução das “habilidades de impor uma cor, uma forma, comunicar ou de inferir algum sentido às coisas do cotidiano” (Ibid.: 38). Por serem encontradas em contextos tão pretéritos, constituem prova da arte como necessidade primordial humana de encantar – a si mesmo ou a outrem – e de socializar pensamentos. É também por isso que as expressões rupestres constituem um enigma, já que sua significação é atravessada pelas características econômicas e espaço-temporais do grupo que as produziu. “Assim, como toda arte simbólica, é necessário um conhecimento prévio da evolução do artista, de seu pensamento principalmente, para uma interpretação que possivelmente se aproxime da verdade.” (Ibid: 35)

⁵⁰ Essa é uma percepção brasileira que faz sentido dado o papel exercido na produção nacional das propostas do casal Laming-Emperaire (e, através deles, Leroi-Gourhan). Na França, porém, não existe tal denominação.

Patrícia Duarte, em sua dissertação na UFPB (2010), entende *arte* rupestre como manifestações mais abstratas do pensamento humano, pintadas ou gravadas em pedras, sendo também a forma mais antiga de expressão do imaginário, das quais podemos inferir verdades sobre a humanidade, inclusive contemporânea, e o mundo (2010: 44). Vera Nunes (2013: 14) percebe a *arte* parietal como testemunhos gráficos de sociedades pré-históricas, que registram e tornam presente atualmente as ideias e o legado cultural destes povos ausentes, representados nestes objetos que permaneceram. As definições de Duarte e de Nunes centralizam-se portanto na *arte* como representação de abstrações, remetendo a algo que está além da materialidade e do objeto presente, que servem apenas como indicação desses conteúdos abstratos. No mesmo sentido, Martha Silva entende a *arte* pré-histórica como vestígios de variadas manifestações – materiais ou não – às quais são atribuídas valor simbólico, isto é, são testemunhos de conteúdos simbólicos, ainda que para alguns arqueólogos seriam vistos como desprovidos de valor utilitário (2002: 9).

Por fim, temos a perspectiva de Carolina Guedes, que faz uma ponte entre este grupo e o próximo. Ainda que a autora entenda arte como materialização de estruturas simbólicas, “verdadeiros conjuntos *organizados, estruturados*” (2014: 10), em sua abordagem o significado das intervenções aparece inseparável de seu uso, gerando desta forma um entendimento da arte como, também, comunicação e transmissão de ideias. O significado destes vestígios pode mudar à medida em que suas formas são reapropriadas por outros grupos humanos. A arte rupestre é um reflexo, uma materialização das estruturas de pensamento dos grupos pré-históricos através da técnica. (Ibid: 102)

Compreendemos os registros rupestres como formas de comunicação social, portanto, o que estamos trabalhando é com “sistemas de signos culturalmente condicionados”, são criações simbólicas materializadas nas rochas que correspondem a conteúdos mentais. Além disso não indicam qualquer correspondência direta sobre a sua função, (diferentemente do que podemos falar, por exemplo, sobre um artefato lítico que percebemos na sua forma, a sua função). (Ibid: 2) Entendendo os registros rupestres como representação – são abstrações puras de conceitos e significados culturalmente estabelecidos – compreendemos que nas suas formas estão expressos conceitos diversos, conteúdos ideológicos idealizados e, em muitos casos, por que não, reapropriados por diversas culturas, por diversos grupos humanos. Nota-se que a reapropriação dá-se apenas sobre as pinturas e gravuras em si, nesse caso sobre sua esfera formal, e não sobre seu conteúdo, salvo através de contatos, e nesse contexto, existe tal abertura semântica que os elementos podem ser combinados e recombinaados para formular um numero infinito de novas mensagens. A arte rupestre assim é variável, mutável, e sua simbologia pode se modificar. Essa modificação, no entanto é dependente do uso pelos diferentes grupos que ocuparam as regiões com esses registros. No final das contas é o uso que define seus significados. (Ibid: 13) (...) é o momento final de uma sequência de ações desenvolvidas e manifestadas no campo cognitivo e expressas pela habilidade técnica. Vemos dessa forma, expressos

materialmente, o resultado de representações mentais, um verdadeiro processo de “exteriorização da uma consciência” envolvendo escolhas, simbolismo, organização, função, significado, categorização, (todo esse conjunto faz parte de nosso funcionamento cognitivo) além de questões relacionadas ao gesto como operações tecnológicas, seleção e obtenção de matéria-prima bem como as ações necessárias na transformação dessas matérias-primas em elemento material para a fabricação dos registros rupestres. (Ibid: 10, grifo da autora)

• Arte como linguagem

Passo, então, ao grupo em que a *arte* é enfatizada como uma linguagem, isto é, uma forma de expressão e comunicação, podendo portanto ser pensada também pela via funcional do ensino (Justamand, 2007; Magalhães, 2011). Por sua preocupação com a função, algumas destas pesquisas entendem também a arte rupestre não só como uma forma do grupo falar de si e do que o envolve, como também agir sobre o meio. Sob forte influência de estudos da Linguística e Semiótica, um dos autores mais citados nessas pesquisas é Peirce.

Daniela Cisneros toma os grafismos segundo a definição de Pessis, como manifestação que ocorre dentro de um grupo social de um modo de comunicação particular ao *Homo sapiens*. Esses códigos, dos quais hoje só nos restam fragmentos, possibilitam a integração social ao serem compreendidos pelos indivíduos deste grupo. (2008: 24). Carlos Azevedo Netto aproxima-se dela ao compreender a *arte* rupestre como uma expressão estética produzida a partir de um conjunto de signos socialmente compartilhados por indivíduos de determinado grupo cultural. Não são todos os membros que precisam necessariamente manipular tais signos, mas todos devem saber decodificá-los. Para sua tese, Netto considera a arte rupestre ainda “como um registro informacional (...) inserido em um determinado contexto sócio-cultural que se encontra totalmente ou parcialmente perdido no tempo. Mesmo assim, passível de fornecer informações sobre a situação e função desses signos, como suporte para sua interpretação.” (2001: 20) O autor vai além e aponta para os efeitos sociais concretos destas manifestações: “A arte rupestre pode ser vista como uma estrutura de signos que oculta, ou ressalta, o papel de determinado segmento dentro de uma sociedade, com o simbolismo atuando ideologicamente na transformação das relações de produção”. (Ibid: 14)

Vanessa Santos Souza entende o registro rupestre como informação, a qual possibilita inferir interpretações sobre o comportamento humano, porém a arqueóloga explica que devido à controvérsia acerca de sua natureza artística, ela opta pelo termo grafismo rupestre, “entendendo-o a priori como um meio de comunicação.” (2013: 34) Souza expõe sua filiação à perspectiva de Margaret Conkey (1982) e Ian Hodder (1982), ao identificar as pinturas e gravuras como fonte de informação e meio de comunicação “que de acordo com a intencionalidade cultural expressa um repertório ou padrão simbólico comum e que as diferenças ou particularidades são importantes no sentido de identidade e continuidade de grupo.” (Ibid: 37)

E, unindo-se à Azevedo Netto, Andrei Isnardis também atenta para essa dimensão de intervenção na paisagem que teriam os grafismos.

Os diferentes grupos humanos autores que viveram na região de Diamantina possuíam formas de entendimento e de atribuição de significado aos elementos da paisagem que orientaram suas maneiras de intervir nela. Os grafismos rupestres seriam, na condição de expressões gráficas sobre suportes fixos, expressões desses modos de percepção e de intervenção, contendo lógicas próprias na criação de sistemas de locais recobertos de significação. Também o seriam as indústrias líticas recuperadas em superfície e imediata sub-superfície. (2009: 36)

A percepção de Michel Justamand acerca da arte rupestre é a de obras “imobiliárias” (que não podem ser movidas de seu local de produção) por meio das quais grupos pré-históricos trocavam informações entre si, o que permitia um melhor aproveitamento do ambiente, ou a nível interno, operando como transmissão integrada dos conhecimentos acumulados no grupo a seus pertencentes.

Apresentando cenas do cotidiano (caça, sexo, parto, brincadeiras, lutas sociais, namoro, ritos) plasmadas nas rochas, as pinturas rupestres tinham várias funções e revelam que a vida diária dos primeiros ocupantes do país era muito dinâmica. Portanto, elas são fontes de muitas informações e indicativos de que houve história, educação, sociabilização, comunicação e religiosidade desde sempre na história humana. (...) As rochas serviam como uma espécie de ‘lousa’ para as populações que as produziam, mostrando práticas mantidas ao longo do tempo. (2007: 15)

Sebastião Lima Filho afirma que, por considerar as pinturas e gravuras rupestres como carregadas de informações antropológicas componentes de um sistema de comunicação pré-histórico, adotará em sua pesquisa os termos *registro* ou *grafismo* ao invés de *arte*, ainda que

Não se menospreza, contudo, sua representação estética (PROUS, 1992; RIBEIRO, 2006; KESTERING, 2007; MARTIN, 2008). Privilegia-se o reconhecimento de atributos caracterizadores de identidades pré-históricas e de possíveis relações com remanescentes das etnias indígenas das quais se têm informações fragmentadas. Por isso, tem-se grande preocupação com o

rigor nas análises para que as proposições dela decorrentes tenham consistência científica.” (2013: 24)

Apesar de dizê-lo, o autor faz uso considerável do termo *arte rupestre* ao longo de seu texto, e cita a definição de Schmitz *et al.* (1984), a qual por ser a única explicitada, penso ser a que ele adota: “as mais variadas expressões gráficas produzidas em suportes rochosos, do tipo grutas, paredes de abrigos, rochas isoladas ou agrupadas em campo aberto, ou em outro tipo qualquer de suporte” (Lima Filho, op. cit.: 32).

Sônia Magalhães aponta que apesar do entendimento da arte rupestre pela via da *arte* como esfera autônoma – “arte pela arte” – ter durado muito tempo até ser descartada, há agora um uso da arte rupestre como fonte de informação arqueológica e antropológica. Magalhães acrescenta ser inegável que, para o “artista-autor (...) as representações rupestres deviam sim ter um valor como produto apreciável, do ponto de vista de sua realização, ou seja, como arte, pois resultam de habilidades não conferidas a todos, (...) o que lhes outorga distinção dentro das sociedades.” (2011: 47) Para a autora, “os grafismos (...) constituem, sem sombra de dúvidas, os primeiros registros do engenho criativo e conceitual humano” (Ibid: 53) – outros testemunhos nunca chegaram até nós devido à natureza de seus suportes, como a areia ou a madeira. Pinturas e gravuras rupestres seriam, portanto, a primeira forma de registrar a história (Ibidem), onde eram prioritariamente representadas “atividades cotidianas, as distinções identitárias e possivelmente marcações territoriais, idéias repassadas através da própria pintura que, neste caso, exerce também a função atribuída ao ensino: o repasse de conhecimentos.” (Ibidem) Marcam também as primeiras manifestações da capacidade humana de usar símbolos como fins comunicativos “que desencadeia um sistema de relações, produz interlocução e faz andarem juntas duas modalidades de discurso: o imagético e o verbal.” (Ibid: 40)

Por fim, Loredana Ribeiro tem uma interessante proposta de considerar a arte rupestre uma prática social que interfere na sociedade. A arqueóloga propõe essa interpretação a partir da análise que faz de *estilo*, em sua tese de doutorado na USP (2006).

A noção de estilo subjacente à pesquisa considera o estilo de arte rupestre como prática social, consciente e voluntária, com potencial para comunicação, mudança e manutenção de valores sociais e ideológicos. Deste modo, as análises estilísticas aqui expostas tiveram por base o questionamento da perspectivas que aborda a da arte rupestre como manifestação ou reflexo de regras culturais, em favor da afirmação do estilo como produção, atuação e manipulação de orientações e modulações culturais. (206: 301) Essa complexa arte rupestre talvez não fosse (não o tempo todo) resposta a algum tipo particular de pressão (demográfica,

econômica ou ambiental). Em seu lugar, talvez esse sistema de representações visuais fosse uma característica de sociedades fixas na região, com complexas dinâmicas sociais criadas, mantidas e recriadas através da arte rupestre e de inúmeras outras práticas das quais ainda não conhecemos vestígios. (Ibid: 312)

Gerlúzia Alves também estaria no limiar entre este e o próximo grupo, pois independente do significado e intenções da *arte* rupestre, ela entende que esta deve ser entendida em sua natureza de expressão artística, como tal, carregada de elementos estéticos arranjados e compreendidos no repertório do grupo que os produziu. Para ela, a “arte rupestre é a primeira formulação de uma linguagem humana representada por formas e sua compreensão é a fundação de todos os sistemas simbólicos e construções intelectuais.” (2006: 81) Apesar da expressão estética de grupos pré-históricos constituir-se a partir da produção e manipulação de um conjunto de signos coletivos, “Isto não quer fazer crer no esquecimento da esfera individual na criação artística, mas essa mesma criação estaria contida no repertório de signos disponíveis para tal veículo de expressão (...)” (Ibid: 49) Mesmo com uma grande ênfase ao entendimento da *arte* rupestre como expressão estética e ato criativo, julguei que seria melhor posicioná-la aqui porque a autora abre espaço para a manifestação rupestre como um fenômeno que “*organiza* relações entre membros de uma comunidade, reforçando assim seu caráter comunicativo.” (Ibid: 82, grifo meu)

• Arte como técnica

Os trabalhos deste grupo apresentam uma preocupação mais enfática com a técnica empregada nessas manifestações, procurando entendê-las não só como o produto, mas também a sua produção. Apesar das várias compreensões que o termo *técnica* assume na antropologia e arqueologia, evoco o termo aqui no sentido de atos e relações onde o indivíduo tanto cria quanto é criado pelos objetos com que interage, ou seja, não é uma relação unidirecional e hierárquica onde um humano agente possibilita a existência de um objeto passivo, mas que na relação com o próprio objeto a gênese de ambos se afirma.

Dentro dessa perspectiva, a de Leroi-Gourhan (1964) parece-me bastante interessante, na medida em que a técnica aparece neste autor como produção e produto de dinâmicas evolutivas sociais e biológicas, mas não num sentido em que o material determine mecanicamente o social ou vice-versa; trata-se antes de interferência mútua.

“Creio efectivamente que, a estes níveis, ligando o progresso técnico com o biológico, mais não faço que verificar um fenómeno comparável à ligação, a partir do *homo sapiens*, do mesmo progresso técnico com a organização do grupo social.” (Ibid: 134)

Assim, menos do que um fenómeno social *ou* material, a técnica parece atuar como uma ponte:

A continuidade entre as duas fases de existência dos grupos foi penetrantemente expressa pelos melhores sociólogos, mas antes como um desaguar do social no material do que como uma corrente de duplo sentido cujo impulso profundo é o do material. De modo que se conhece melhor as trocas de prestígio do que as trocas quotidianas, as prestações rituais do que os serviços banais, a circulação das moedas dotais que a dos legumes, muito melhor o pensamento das sociedades do que o seu corpo. (...) enquanto Durkheim e Mauss defenderam luxuosamente o “facto social total”, consideraram a infra-estrutura tecnoeconómica conhecida. Numa perspectiva dessas, toda a vida material existe no facto social, o que é particularmente adequado à demonstração do aspecto especificamente humano do grupo étnico, mas que deixa na sombra o outro aspecto, o das condições biológicas gerais pelas quais o agrupamento humano se insere no que é vivo, em que se baseia a humanização dos fenómenos sociais. (Ibid: 151)

Harley Souza também parece entender a arte parietal desta maneira, ao defender que *arte* não diz respeito somente a uma expressão estética, mas também a uma maestria no trato de certos materiais, o que permite a extensão do conceito a toda sorte de objetos “cuja função ultrapassa a mera funcionalidade” (2005: 12). Em um livro sobre pinturas e gravuras de Alcinópolis-MS (2012), para os autores Aguiar, Lima, Rezende e Gomes, o critério de classificação da *arte* rupestre é a tecnologia empregada, que permite subdividir arte rupestre em pictoglifos (pinturas) e petroglifos (gravuras), os quais por sua vez subdividem-se segundo as várias técnicas para realizar os desenhos. Ludmília Vaz (2005) percebe arte rupestre como um dos primeiros tipos de manifestação e comportamento estéticos de que temos notícia, sendo estes por sua vez compreendidos enquanto uma capacidade humana – nota-se novamente a preocupação com o ato e o produto dele. Por fim, André Prous (2011) diferencia as artes dos demais vestígios pré-históricos pelo valor estético atribuídos a eles por nós. Pelo fato de não haver chegado até o presente qualquer tipo de documentação escrita ou oral e tampouco existir uma evolução linear – assim como ocorre em nossa sociedade, se trata de dinâmicas entre múltiplas tendências das quais algumas se afirmam como tradições, que podem ser rompidas –, não há uma chave de interpretação capaz de dar conta de todas as formas primitivas de arte.

Outro agrupamento possível e secundário diz respeito à própria noção tipológica de arte rupestre, no sentido que alguns autores defendem que existam mais formas

estéticas pré-históricas do que a usualmente associada a pinturas e gravuras em paredões. Ludmília Vaz, ainda que permanece reconhecendo como *arte* somente estas últimas técnicas, abre a possibilidade para outras:

A arte rupestre é uma das primeiras manifestações estéticas da humanidade das quais temos conhecimento. Outros testemunhos que também se conservaram até o presente são ossos entalhados, pequenas esculturas de rocha e objetos cerâmicos. Além destes, é possível identificar, através dos desenhos rupestres, outras formas estéticas produzidas na pré-história, tais como pinturas corporais, adornos para cabeça, braceletes e cintas que devem ter sido feitas em penas ou plumas. Por arte rupestre designam-se as pinturas e gravuras inscritas em paredões rochosos ou grandes blocos aflorados, podendo ou não constituir ambiente para o abrigo humano (SOUZA, 1997). Este termo foi cunhado para referir-se especificamente ao comportamento do homem primitivo de representar grafismos em paredões rochosos. (2005: 21)

Nina Dolzan defende que a noção de arte rupestre incluiria “...desde objetos líticos mais rústicos às gravuras e pinturas rupestres” (2006: 12). Azevedo Netto percebe “a Arte-Rupestre como *uma* das manifestações estéticas que compõem o registro arqueológico de populações passadas, que se aproxima da questão da estética materializada e expressa pela arte indígena.” (2001: 20, grifo meu). Martha de Castro e Silva também aponta outras técnicas com dimensões estéticas legíveis no registro arqueológico:

vários tipos de manifestações, como aquelas visíveis diretamente nos testemunhos materiais – dentre as quais citamos as representações rupestres ou objetos associados à arte mobiliária. Também podemos inferir, indiretamente, algumas atividades a partir da interpretação de possíveis usos de instrumentos encontrados nas escavações, como no caso da atividade musical. Em relação a outras atividades, como a pintura corporal, mesmo na ausência de evidência empírica, podemos supor sua prática no cotidiano de muitas populações do passado, a partir da analogia etnográfica. (2002: 9)

Por fim, André Prous chega a estender ainda mais a proposta, mostrando não só outras formas de artes pré-históricas, além da dita arte rupestre, como também que existem artes rupestres contemporâneas:

Grafismos e objetos aos quais atribuímos um valor estético, elaborados por grupos humanos que não deixaram textos escritos e sobre os quais não dispomos de documentação escrita. (...) Podem ser mobiliários (objetos que podem ser transportados: instrumentos decorados, pequenas esculturas) ou ser fixados em suportes naturais. (...) Mais conhecidos do grande público são os grafismos pintados ou gravados em paredões ou rochedos (fala-se, então, em arte rupestre). Nem toda arte pré-histórica, portanto, é rupestre; em compensação existem grafismos rupestres históricos e até contemporâneos (por exemplo, os murais grafitados e as propagandas políticas pintadas em letras garrafais nos paredões de pedra ao longo das rodovias!). (2011: 11) (...) não existe uma arte pré-histórica, mas muitas. Não há uma evolução linear da arte primitiva, mas sucessão de tendências múltiplas, por vezes mantendo-se certas tradições, por vezes ocorrendo rupturas completas. Desta forma, nenhuma chave permitiria interpretar todas as artes para as quais não dispomos de informações escritas ou orais. (Ibid: 110)

Vale também refletir sobre o uso, bastante recorrente, dos termos *artistas*, *pintores* ou *autores* para referir-se àqueles que executaram as manifestações parietais. A nossa tradição ocidental assenta-se com muita naturalidade na ideia do indivíduo como *locus* de liberdade e criatividade. Como já foi mostrado acima, pesquisas como as de Lagrou e Gell falam de sociedades em que as noções de autoria e de criatividade não estão atreladas ao indivíduo, nem a uma noção de tempo que se desfia como a nossa. Lévi-Strauss e sua análise das pinturas kadiwéu (2008: 261) é um exemplo de como considerar tais manifestações não como algo que simplesmente reflete e reafirma operações sociais, mas intervém nelas. Pensando com Leroi-Gourhan quando propôs que os grafismos não são representações inocentes do real (1990:189), também as escolhas do que e como dizer não são atualizações passivas. Como indicado logo acima, esta perspectiva também é adotada nas pesquisas de algumas arqueólogas. Citando novamente Loredana Ribeiro:

(...) estilo possui um componente *ativo e criativo* por estar envolvido nas *estratégias sociais* de criação de relações e ideologias pela fixação de significados segundo os critérios estabelecidos: as relações dentro do estilo não “existem”, têm que ser criadas. Nesse sentido, estilo faz parte do processo de criação de significado e, potencialmente, promove o controle de significado: “To create style is to create an illusion of fixed and objective relationships. Style embeds event in interpretation but fixes that interpretation as event” (Hodder, 1990:46). Reconhecer que a prática do estilo se insere nos processos de criação de significado permite operacionalizar a noção englobando aspectos de diferentes abordagens sem que eles sejam mutuamente excludentes. (p. 39, grifo da autora) Como o contexto não se define apenas pelas semelhanças, mas também pelos contrastes, os limites de um conjunto de semelhanças, por exemplo uma unidade cultural, não constituem limites do contexto porque as *diferenças entre unidades culturais podem ser relevantes para a compreensão do significado dos artefatos dentro de cada uma delas*. (op. cit.: 40, grifo da autora)

Essa é uma investigação das reflexões que as arqueólogas operam em seu encontro com o passado, e que, como proponho, acaba por se mostrar um vislumbre de seu próprio reflexo, o que não impossibilita o exercício arqueológico, mas ao contrário, o expande em inúmeros reencontros possíveis com Outros de nós mesmos.

• Artesanias da alteridade

Inspirando-me nessa última perspectiva e sua valorização da técnica, poderíamos considerar então a arqueologia rupestre e a antropologia da arte como “técnicas da alteridade”, pois na medida em que analisamos objetos, nos relacionamos com eles, e

assim tanto estabelecemos quanto borramos as fronteiras seja entre objeto e sujeito, seja entre eu e o outro.

Uma proposta que me interessa bastante como técnica da alteridade nesse sentido é aquela de Roy Wagner em *A Invenção da Cultura*. A *invenção* é entendida por Wagner como um fenômeno intrínseco à criatividade humana referindo-se à inovação como uma espécie de derivação nova e singular de um símbolo a partir de uma atualização de seu sentido no contexto específico em que é aplicado, nunca possível de ser repetido com precisão absoluta. Quando algo é dito pela primeira vez não significa outra coisa senão ele mesmo, não existe fora do momento de simbolização, existe como um símbolo que representa a si mesmo. Por exemplo, ao chamar pela primeira vez as intervenções rupestres de *arte*, o próprio termo *arte* se expande, transformando-se, porém sem deixar de ser ele mesmo. Pode-se lembrar aqui de toda a apropriação que Picasso e Basquiat fazem daquela que na época foi chamada “arte primitiva”. Cada um, a seu modo, tem um lugar demarcado na história da arte ocidental por expandir as convenções estéticas que demarcavam a produção de pinturas e esculturas de então.

O modo de simbolização que Wagner chama convencional opera de modo inverso ao da invenção, produzindo a ilusão de que algumas associações, alguns significados de um símbolo são primárias, autoevidentes. São como metáforas mortas. O uso convencional é aquele amplamente partilhado, transmissível, fácil e rapidamente definido. “[Os contextos convencionais de uma cultura] ao mesmo tempo *relacionam* construções expressivas e *são eles próprios* construções expressivas, criando uma imagem e uma impressão de absoluto em um mundo que não tem absolutos.” (2010: 82, grifo do autor) O autor aponta, assim, que trata-se de uma “ilusão necessária” (ibid: 83), inerente ao existir e participar de uma cultura, a convenção integra não só os eventos, mas as próprias pessoas à coletividade.

Todo jogo de invenção depende, pois, da convenção, porque uma inovação tem que ser entendida pelos demais como tal para existir. Toda simbolização ou toda ação (são, em Wagner, quase equivalentes⁵¹) envolve essa inovação, não há nenhum ato de

⁵¹ Wagner põe no mesmo pé práticas e discursos: todo ato é um ato de simbolização, bem como toda simbolização é um ato. Cada um traz a simetria e a reversibilidade, tende ao outro. A relação entre símbolos não é meramente simbólica, também tem uma agência material. Há uma *motivação* dos sujeitos em questão, coloca palavra e ação no mesmo estatuto, acionando uma parte prática. Ela, porém, não necessariamente provém do interior do indivíduo, ela participa do mundo convencional (e ilusório), não emana necessariamente do ator. É, enfim, a maneira que o sujeito percebe a relativização da convenção e seus contextos e tende a proceder de uma determinada forma, a partir de determinada posição.

expressão ou comunicação que apenas reafirme o sistema de valores e significados compartilhados, não é uma mera atualização de regras.

É comum tratar a antropologia como envolvendo um duplo movimento de estranhamento do familiar e familiarização do estranho, de tradução, de um no outro e vice-versa. Roy Wagner mostra que essa é uma operação inventiva que a antropologia partilha com todo empreendimento humano.

Uma vez que a antropologia existe por meio da idéia de cultura, esta tornou-se seu idioma geral, uma maneira de falar sobre as coisas, compreendê-las e lidar com elas. É incidental questionar se as culturas existem. Elas existem em razão do fato de terem sido inventadas e em razão da efetividade dessa invenção. Essa invenção não necessariamente se dá no curso do trabalho de campo; pode-se dizer que ela ocorre toda vez e onde quer que algum conjunto de convenções “alienígena” ou “estrangeiro” seja posto em relação com o do sujeito. (WAGNER, 2010, 39)

Portanto, “Se assumimos que todo ser humano é um “antropólogo”, um inventor de cultura, (...) e se a invenção é realmente tão básica para a existência humana quanto sugeri, então (...) expressão e comunicação são interdependentes: nenhuma é possível sem a outra.” (Ibid: 76) Desse modo, o Outro é entendido como uma invenção formulada no *encontro* em dupla-direção, isto é, tanto pelo pesquisador, como pelas pessoas com as quais pesquisa, a partir do choque cultural que experimenta em campo. O antropólogo não só assume que cultura existe, mas que os outros a têm, e igualmente a inventam. Não necessariamente do modo que nós inventamos, porque a cultura (e, portanto, o modo de entender a relação e o confronto com o estranho) é cultural. Dito de outro modo, o antropólogo faz uso de sua própria cultura para estudar outras culturas, bem como essas culturas estudadas modificarão sua ideia de cultura (como o que é mais básico a todas as culturas, de seu ponto de vista). O estudo da cultura se dá, desse modo, menos no objeto estudado (a cultura de determinada sociedade) do que na relação entre a experiência que cada lado tem um do outro. É inspirada nessa perspectiva que tentei pensar como as arqueólogas, num só movimento, inventam tanto *arte* rupestre e as pessoas que viveram há tanto tempo, quanto nós próprios, contemporâneos, e a noção de humanidade.

Apoiando-me nas propostas de Wagner, acredito que sempre há um coeficiente de intangibilidade da alteridade – porém menos do que impedir o exercício arqueológico ou antropológico, penso que sejamos instigados a ele – e que o discurso sobre o Outro não deixa de ser também um discurso, e como todos, parcial e localizado, sobre quem fala: é um entendimento sobre o encontro que se soma, e não sobrepõe-se como mais verdadeiro. Não se trata de um desvelamento, mas de expor a relação entre o que se

pensa e como se pensa, pois, parece-me que nossos conceitos são maneiras de narrar, e, portanto, não mais deveriam ser medidos por hierarquia e substituição, como se um fosse mais válido que outro, mas através da soma. Soma esta que não é mera acumulação, pois quando algo é inventado, várias são suas apropriações: é uma atualização que expande, nossas categorias se transformam. Todavia, não é por terem um caráter artificial que os significados devem ser tratados com menor importância, pois de todo modo eles ainda organizam a vida. A proposição aqui foi menos de um olhar que busque significados e simbolismos (o que é arte?) do que tentar uma abordagem mais pragmática, centrada na relação entre o uso que as arqueólogas fazem das palavras e os efeitos que isso tem para elas.

Ao buscar uma conexão mais profunda entre conhecimento e prática, penso na sinonímia apontada por Lagrou (2009: 20), comum em vários grupos indígenas, entre conhecer e saber fazer, a qual me remete à proposta de Ingold, em *Making* (2013): arte, arqueologia, arquitetura e antropologia aparecem aqui como disciplinas que “são, ou pelo menos poderiam ser, modos de pensar por meio de práticas, em oposição às práticas mediante pensamentos que, nas instituições de ensino superior, tendem a posicionar teóricos e práticos em lados opostos da cerca acadêmica.” (op. cit: XI). Isto é, mais do que “praticar pensamentos”, é um “pensar praticando”, e essa construção se faz na relação entre agente e materiais. O conhecimento está além do entendimento: conhecer é saber fazer, e isso requer profundidade e agudez de percepção não só do contexto, mas de si mesmo. A proposta antropológica de Ingold não é fazer antropologia *de*, mas *com*, conectando arte, antropologia e arqueologia as através de suas práticas de transformação dos nossos sentidos, e não de seus objetos. Não tratar as coisas, pessoas e situações com os quais trabalhamos como objetos analisáveis e identificáveis, mas como agentes capazes de transformar a antropologia. Na arqueologia ocorre o mesmo, o ambiente também age sob registros rupestres, seja em seu contexto pretérito de produção ou no de pesquisa contemporânea: Limaverde (2006) aponta que é necessário um arenito com dureza específica para permitir a gravação e a permanência da tinta, proporcionando um efeito de profundidade e destaque das imagens, assim como um dos fatores para a menor quantidade relativa de pinturas é a degradação do calcário e do arenito friável devido a causas naturais, interferindo, portanto no que as pesquisadoras podem descobrir sobre o passado, e mesmo na interpretação de dados. Há também diversos experimentos em que, a fim de compreender melhor um artefato, suas técnicas de feitura tentam ser reproduzidas, isso é comum tanto com instrumentos líticos,

como bifaces e machadinhas, quanto com pinturas e gravuras rupestres, com a realização do calque.

O problema, Ingold aponta, é que sempre que a antropologia encontra algo que está fora dela, há uma ânsia de torná-lo um objeto da antropologia. Assim, ainda que seja possível retirar muitos conhecimentos *de* objetos de arte, não estamos aprendendo *com* eles (2013: 8). A solução é tomar uma posição à qual os arqueólogos estão mais acostumados, de seguir as coisas, não passivamente, mas como uma forma de conhecer de dentro, uma correspondência entre atenção consciente e materiais. Estes não mais entendidos como realização de uma etapas organizadas mental e gestualmente, mas como fluxos de transformação de matéria, do qual inclusive fazemos parte.

Respondendo à questão de Leroi-Gourhan de por que os arcantropos⁵² não visualizavam formas alternativas para seus bifaces⁵³ ou realizavam-nos em outros materiais, Ingold afirma

Eu não acredito, contudo, que a origem do problema encontra-se nas limitações do cérebro do *Homo sapiens*. Ao contrário, ela se encontra em um dilema constitutivo que subscreve nossa própria auto-definição coletiva como uma espécie da natureza que se conhece como tal apenas por ter, com exclusividade, cruzado o limiar do ser, para um domínio que ultrapassa o natural. As raízes do dilema são profundas na tradição filosófica ocidental, através de intermináveis argumentos sobre a relação entre o corpo humano, entendido como parte integrante do mundo material, e a alma, que aparece para trazer a este mundo ideias e concepções próprias. Desde Aristóteles, essa distinção entre corpo e alma tem sido tomada como uma instância específica de uma divisão mais geral entre matéria e forma. Qualquer coisa, Aristóteles defendeu, é um composto de matéria e forma que se reuniu no ato de sua criação. (...) Na subsequente história do pensamento ocidental o pensamento hylomórfico tornou-se cada vez mais enraizado. Mas tornou-se também cada vez mais desequilibrado. A forma passou a ser vista como

⁵² O termo refere-se a várias espécies do gênero *Homo* do Pleistoceno Inferior e Médio (recorte temporal que vai aproximadamente de 2,5 milhões de anos a 126 mil anos atrás), anteriores aos humanos “modernos”. Por ser uma classificação que abarca grupos humanos diversos, num grande espectro temporal, as generalizações tipológicas, seja no que concerne a características físicas ou culturais, são muito vagas.

⁵³ A primeira ferramenta pré-histórica reconhecida como tal, em 1800. Anteriormente considerados de origem natural (chegaram a ser denominados “pedras do raio”, por pensar que seriam produtos formados no interior da terra a partir da queda de um raio, que só depois emergiriam à superfície), os bifaces foram então vistos como resultado de uma série de desgastes intencionais, esculpindo a matéria-prima por meio de uma sucessão de talhes. Esse procedimento é comum também a outras ferramentas líticas, a exemplo dos *choppers*. No caso do biface, especificamente, a modelagem do suporte transforma-o em duas faces opostas, ligeiramente convexas, com uma base arredondada, gumes laterais cortantes, e uma ponta superior, geralmente lembrando a forma de uma amêndoa, mas podendo chegar a ser triangulares ou ovalados. Apesar das variações, seu tamanho médio oscila entre 8 a 15 centímetros. “O ‘faz-tudo’, no dizer de Leite Vasconcelos, é na verdade um instrumento polivalente para usar na mão, próprio de caçadores-recolectores do Paleolítico Inferior (complexo Acheulense), que desconheciam ainda a técnica do encabamento. O biface é também a mais duradoura e a mais universal ferramenta humana, sendo uma das raras de que não se conhecem paralelos etnográficos.” (<http://www.clubesdearqueologia.org/>) De acordo com o arqueólogo William Andrefsky (2002 :172), o termo biface faz referência à forma do instrumento, e não implica uma função exclusiva, o mesmo biface poderia ser usado para variados fins, como corte, pontas de lança ou flechas.

imposta por um agente com um design particular em mente, respondendo ao seu propósito, enquanto a matéria – assim apresentadas passivas e inertes – tornou-se aquilo sobre o qual a forma se impunha. (Ibid: 37)

Este modelo essencial do modo ocidental de pensar, classificar e organizar deu origem, entre outras coisas, à noção de *arte* defendida por Baumgarten, que permanece influente. O esforço da arqueologia de estar aberta aos materiais numa situação tão frágil – afinal são restos de materiais, dos quais não se sabe quase nada –, pode ser uma saída menos dura e hierárquica como a de Aristóteles, pois há vários arqueólogos que não pensam os resquícios arqueológicos enquanto “passivos e inertes”.

Uma destas saídas pode ser a proposta de Michael Shanks e Randall McGuire de uma “artesanaria”⁵⁴ da arqueologia” (*craft of archaeology*). O vínculo entre o fazer arqueológico e a técnica do artesanato foi sugerida por alguns arqueólogos, mas a primeira exploração desta relação provavelmente é um artigo de 1996 dos autores citados. Segundo eles, ainda que a arqueologia pós-processual tenha situado a arqueologia no presente, enquanto prática cultural e política, as formas como faz isso são insatisfatórias. Os autores são críticos à falta de diálogo e conexões que existe na arqueologia – tanto aquela feita na academia quanto fora dela. Além disso, reconhecem os debates pouco produtivos entre partidários de uma arqueologia objetiva e universalista e aqueles que advogam por uma produção subjetiva e particular (além de toda a gama de propostas entre as duas posições) como intrincados ao próprio caráter da disciplina, onde há diversas e divergentes concepções do passado, do objeto e do objetivo da arqueologia, as quais implicam sérias complexidades em questões práticas, como a de propriedade do registro arqueológico.

Sua proposta para solucionar esse desequilíbrio é reformular esta discussão através de uma reatualização do movimento *Arts and crafts*⁵⁵ na disciplina, conjugada a uma crítica marxista à produção alienada, de tal forma que as ideias de Shanks e McGuire não configurem um novo tipo de arqueologia, mas que levem além os que já são feitos, tentando criar conexões produtivas que não estancam nas polêmicas demarcações do fazer arqueológico. Quando este é último é alinhado à prática artesanal,

⁵⁴ Eu prefiro o termo *artesanaria* a *artesanato*, por considerar que ela, assim como o outro, mantém a duplicidade de significação entre o ato e o produto do artesão, porém com uma carga semântica menos pesada que *artesanato*, e talvez com maior ênfase na prática, no processo, que no produto final, o que me interessa mais. Essa é uma percepção particular, talvez para outros *artesanato* expresse justamente isso, e não o termo que optei. O importante então, é que ele seja lido aqui com essa duplicidade.

⁵⁵ Movimento inglês do século XIX que se contrapunha à produção industrial, através da valorização do trabalho do artesão, de matérias-primas locais, da originalidade simplicidade, e da função a que o objeto se destina, principalmente se for voltada para o uso cotidiano. Seus principais expoentes foram A. W. N. Pugin e William Morris.

não é objetivo desses pesquisadores detectar um tipo de arqueologia que funcione como tal, definir um método, mas propor que os tantos tipos possíveis de fazer arqueológico repensem e rearranjem as polarizações que vêm atravessado a disciplina: entre teoria e prática; passado e presente; objetividade e subjetividade; arqueólogo e vestígio; interpretações e usos do passado feitas pelo público e pelos arqueólogos; arqueologia acadêmica, arqueologia de resgate e arqueologia de contrato. Isto é, o interesse principal não é tanto unificar quanto multiplicar as arqueologias, a partir do momento em que elas não precisam mais fragmentar-se nas polarizações indicadas acima.

Aqui arqueologia é um modo de produção cultural ou uma tecnologia com uma matéria-prima bruta (o passado fragmentado, resultado de processos de formação) e com teorias e métodos que permitem (ou mesmo entravam) a produção do que desejam os arqueólogos, seja uma resposta a uma hipótese de pesquisa, o conhecimento geral do que pode ter ocorrido no passado, ou uma ferramenta no arsenal político do presente. Consideraremos a arqueologia como uma atividade humana que potencialmente conecta emoções humanas, necessidades e desejos com teoria e raciocínio técnico formando uma prática unificada, a 'artesanaria da arqueologia'. Nosso argumento não é de que a arqueologia deva ser um artesanato, mas que boas arqueologias sempre foram artesanais: uma prática social engajada que não é alienada, que constrói e proporciona experiências diversas. Nossa intenção é, portanto, não tanto traçar uma analogia quanto esboçar estruturas que, se dadas maior importância, fariam da arqueologia um lugar mais rico e construtivo. (op. cit.: 76)

Alberione dos Reis (op. cit.) também partilha dessa noção de arqueologia, pois a partir do momento em que entende a arqueóloga enquanto construtora de passados enredada no seu tempo, conclui que esta deve escavar não só o que lhe é distante, mas também o que carrega no profundo de si. “É um artesanato encarado como um modo de produção cultural. Provoca e compromete uma atitude que envolve – nas práticas, nos fazeres e nos discursos – o arqueólogo, o público, o passado/presente na sociedade contemporânea.” (Reis, 2003: 328)

A possibilidade de fazer uma arqueologia “simétrica”, já que não existem dois agentes (pois o Outro em questão está distante não só no espaço mas no tempo), talvez seja retorcer nossa posição de agente e colocar-nos como objeto. Da maneira que foram efetuadas no início, as comparações etnográficas foram no mínimo infelizes, por julgar que interpretações não-ocidentais teriam primazia de significado por serem consideradas mais “primitivas”, mas é possível que fosse o caso de tentá-las novamente para que outros grupos (não-arqueólogas) mostrassem como entendem as intervenções rupestres. Sem que estes grupos estejam outra vez na mesma linha que as pré-históricas, e sim no mesmo eixo em que as arqueólogas estão, todavia sem que isso signifique ser o

mesmo que elas: a ideia é infestar diferenças, e torcer nossas categorias, inclusive a própria noção de humanidade.

Se um dos objetivos principais do fazer arqueológico é buscar aproximações sobre um passado remoto que nos trouxe até aqui, para entender permanências e transformações do que chamamos humano, penso que esse exercício deve ser (auto)crítico. Por um lado, é verdade que:

No final das contas, o que se busca no estudo da arte rupestre, é compreender o comportamento humano, sobretudo o de natureza social, e isso se tornará cada vez mais tangível na medida em que se buscar não o entendimento dos significados, mas o centramento num objetivo mais abrangente: o da forma de organização da mensagem visível (seria o equivalente do significante da teoria de Saussure, relativa aos signos lingüísticos), expressa na materialidade da representação rupestre, e no que é possível extrair de seu conteúdo mostrado. (Magalhães, 2011: 56),

por outro lado, deve-se pensar também sobre a forma com que nós organizamos nossas mensagens, em vez de ficar projetando e lamentando por perder de vista significados primeiros e absolutos que nós mesmos criamos. Julgo que uma das grandes belezas da arqueologia é deixar aberto o pensamento, reconhecer que muitas vezes nossas ferramentas são insuficientes para domesticar mistérios, tarefa que outras ciências à toda fé e à toda força tentam alcançar. Esticando essa forma de fazer arqueologia, menos do que criar origens e fins, abrir caminhos (que não precisam chegar a um local escolhido na saída, e por isso nunca param): diferente do que alguns pensam, abdicar da certeza não demarca o fim da arqueologia, mas é justo o oposto: ainda temos muito mais para investigar, se nos debruçarmos sobre o que aparenta ser pacífico.

• Conclusão

Essa conclusão faz mais as vezes de uma abertura, ou um novo início, do que de chegar a definições pacíficas. Como foi dito, o objetivo não era decidir se a arqueologia deve ou não fazer uso de *arte* para referir-se às pinturas e gravuras rupestres. Alguns pontos são importantes, como o fato deste termo não ter sido sempre utilizado, sendo até bem recente na produção arqueológica nacional, somando por volta de meio século. Isso não o desqualifica como “bom para pensar” manifestações rupestres, pelo contrário, coloca a tarefa de pensar em nossos próprios conceitos, isto é, escolhas.

O termo *logos* (palavra, **discurso**, linguagem, argumento, matéria de estudo ou de conversação, razão, inteligência, motivo, juízo, justificação, explicação, revelação divina) tem sua raiz etimológica no termo grego *lego* o qual, em tempos arcaicos, significava de modo geral: 1. deitar, pôr na cama, deitar-se, ficar inativo; 2. juntar, **escolher**, reunir, contar, enumerar; 3. dizer, falar como orador, declarar, anunciar, designar, vangloriar-se, querer dizer, significar, nomear, ler, ordenar, mandar, fazer dizer⁵⁶.

Essa significação múltipla oriunda de um termo que remete tanto a dizer quanto escolher parece-me bastante conveniente e valiosa se pensarmos que dizer é escolher o que fica em silêncio. Dessa forma, as expressões que usamos sempre dizem um pouco do que somos, talvez até mais do que gostaríamos. Por mais que dois vocábulos partilhem do mesmo significado e referente sob determinado caso, nem que seja pela constelação de vocábulos relacionados a cada um, sua coincidência não é perfeita, há sempre transbordamento. Não estou aqui querendo dizer que cada termo é diferente de outro por uma identidade própria, uma essência, ou justeza sublime a um referente específico. Antes, penso justamente seu contrário: é devido ao espalhamento horizontal⁵⁷ de significados e referentes dos termos, da sua capacidade de *funcionar* em diversos casos, que em determinadas situações o mesmo referente e significado terá vários termos possíveis, o que não quer dizer que eles sejam idênticos. Por exemplo, tomando os três termos: *diálogo*, *obra* e *Crátilo*. Há determinados casos em que os três têm o mesmo significado e referência, mas em outros diálogo pode significar uma conversa, obra uma escultura e Crátilo um discípulo de Heráclito. Se cada termo fosse

⁵⁶ Isidro Pereira, S. J. Dicionário Grego-Português e Português-Grego. Braga: 1998.

⁵⁷ Digo horizontal no sentido de que nenhum significado é mais natural que outro, ainda que dentro de determinado grupo um deles possa ser considerado primário. Cf. Roy Wagner (2010: 80).

um círculo, eles teriam intersecções entre um e dois deles, criando um núcleo comum, mas também teriam diferenças, formando uma figura como o círculo de cores RGB. Nesse sentido, os termos que usamos dizem muito sobre a perspectiva através da qual falamos. E é assim que a maneira que nos referimos às pinturas e gravuras rupestres é também uma maneira de já significá-las, e portanto as variadas formas de identificá-las geram ainda controvérsias entre os pesquisadores.

Significando vamos construindo a humanidade, não só por meio desses *processos* simbólicos que são próprios de nossa espécie, como vamos construindo a própria *noção* de humanidade, como as arqueólogas, ao olhar para o passado, buscam entender melhor o que somos no presente.

A arqueologia e a antropologia guardam diferenças fundamentais uma da outra, todavia, parece-me, suas semelhanças também são fundamentais. Se antropólogos e arqueólogos dialogassem mais, através de suas diferenças, o encontro renderia ricas transformações para uma disciplina e a outra. A impressão que tenho é de que falta aos antropólogos mais abertura, os nossos colegas parecem dar já alguns passos de aproximação. Além de um interesse particular nesta área que, infelizmente, nós estudantes de antropologia de modo geral não acessamos ao longo de nossa graduação, esta monografia vem também no sentido de dar um tímido passo de aproximação – e transformação pessoal.

• Referências

BAUMGARTEN, Alexander. 1993 [1750]. *Estética*. Petrópolis: Vozes.

BENJAMIN, Walter. 1987 [1935/1936]. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras Escolhidas vol. 1* – Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense.

DEMARCHI, André. 2009. “Armadilhas, quimeras e caminhos: Três abordagens da arte na antropologia contemporânea”. In: *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre: v. 3, n. 2, p. 177-199.

_____. 2005 [1992]. “A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia”. In: *Concinnitas*, ano 6, vol. 1, n. 8, p. 40-63.

FUNARI, Pedro Paulo. 2005. “Teoria e métodos na arqueologia contemporânea: o contexto da arqueologia histórica”. In: *Mneme*, vol. 6, n. 13. Disponível em: <<http://www.seol.com.br/mneme>> Acesso em: dez/2014.

INGOLD, Tim. 2002. *The perception of the environment: Essays on livelihood, dwelling and skill*. Londres: Routledge.

_____. 2013. *Making: anthropology, archaeology, art and architecture*. Londres: Routledge.

KRAMER, Carol; DAVID, Nicholas. 2002. “Teorizando a etnoarqueologia e a analogia”. In: *Horizontes Antropológicos*, ano 8, n. 18, p. 13-60.

LAGROU, Els. 2007. *A Fluidez da Forma*. Rio de Janeiro: Topbooks.

_____. 2009. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C/Arte.

_____. 2011. “Existiria uma arte das sociedades contra o Estado?”. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo: USP, vol. 54, n. 2, p. 747-780.

LEROI-GOURHAN, André. 1990 [1964]. *O Gesto e a Palavra*. Volume I: Técnica e Linguagem. Lisboa: Edições 70.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 2008 [1944]. “O desdobramento da representação nas artes da Ásia e da América”. In: *Antropologia Estrutural I*. São Paulo: Cosac Naify, p. 261-291.

LIMA, Danúbia; CASTRO, Viviane; SILVA, Sérgio. 2012. “Arqueologia de gênero: uma análise crítica da construção histórica do passado”. In: *CLIO – Série Arqueológica*, Recife, v. 27, p. 1-27.

MARTÍNES, Apen. 2008. “Pensar una metodología feminista desde la arqueología: Cuando el cuerpo de la mujer toca el cuerpo de la nación”. In: *Feminismos en la antropología: nuevas propuestas críticas*. Liliana Suárez Navaz, Emma Martín Díaz, Rosalva Aída Hernández Castillo (orgs.). XI Congreso de Antropología: retos teóricos y nuevas prácticas. Espanha: Ankulegi Antropologia Elkarte, p. 141-155.

PAGNOSSI, Nádia. 2013. *A arqueologia de gênero e suas aproximações com a história*. Monografia de graduação em História. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia.

REIS, José Alberione dos. 2003. “*Não pensa muito que dói*”: um palimpsesto sobre teoria na arqueologia brasileira. Tese de doutorado em História. Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SHANKS, Michael; MCGUIRE, Randall. 1996. “The Craft of Archaeology”. In: *American Antiquity*, v. 61, n. 1, p. 75-88.

TRIGGER, Bruce G. 2004 [1989]. *História do Pensamento Arqueológico*. São Paulo: Odysseus.

WAGNER, Roy. 2010 [1975]. *A Invenção da Cultura*. São Paulo: Cosac Naify.

Bibliografia em torno das intervenções rupestres

AGUIAR, Rodrigo; LIMA, Keny; REZENDE, Elisberto & GOMES, Edilson. 2012. *ALCINÓPOLIS: Pinturas e gravuras da pré-história de Mato Grosso do Sul*. (Livro digital disponível em: www.do.ufgd.edu.br/rodrigoaguiar)

ALBERTO, Luana Antoneto. 2013/2014. “Redescoberta rupestre: São Paulo e um novo cenário”. In: *Revista de Arqueologia*, v. 26, n. 2/v. 27, n.1, p. 157-178.

ALVES, Gerlúzia. 2006. *A arte rupestre como expressão comunicativa da cultura*. Dissertação de mestrado em Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.

AZEVEDO NETTO, Carlos Xavier de. 2001. *A Arte Rupestre no Brasil: Questões de transferência e representação da informação como caminho para a interpretação*. Tese de doutorado em Ciência da Informação. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

CONSENS, Mario. 1996. “La incomunicabilidad en arte rupestre: segunda parte”. In: *Anais VIII Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira*. Vol. I, p. 443-469. Porto Alegre: EDIPUCRS.

DOLZAN, Nina. 2006. *Tecnologia e arte: Prerrogativas da evolução humana*. Dissertação de mestrado profissionalizante em Gestão do Patrimônio Cultural, na área de concentração: Arqueologia. Universidade Católica de Goiás, Goiânia.

DUARTE, Patrícia. 2010. *O ritual e os símbolos: a realização dos grafismos rupestres na região do município de Camalaú (PB)*. Dissertação de mestrado em Ciências das Religiões. Universidade Federal da Paraíba/ Universidade Federal do Ceará, João Pessoa.

GUEDES, Carolina Machado. 2014. *A semântica dos signos na arte rupestre: Estruturas da cognição*. Tese de doutorado em Arqueologia. Universidade de São Paulo, São Paulo.

ISNARDIS, Andrei. 2009. *Entre as Pedras*. as ocupações pré-históricas recentes e os grafismos rupestres da região de Diamantina, Minas Gerais. Tese de doutorado em Arqueologia. Universidade de São Paulo, São Paulo.

JUSTAMAND, Michel. 2007. *O Brasil desconhecido: As pinturas rupestres de São Raimundo Nonato – Piauí*. Tese de doutorado em Arqueologia. Universidade de São Paulo, São Paulo.

LIMA FILHO, Sebastião. 2013. *Pintura rupestre: definição das fronteiras da subtradição Sobradinho – BA*. Dissertação de mestrado em Arqueologia. Universidade Federal de Sergipe, Laranjeiras.

LIMAVERDE, Rosiane. 2006. Os registros rupestres da Chapada do Araripe, Ceará, Brasil. In: *CLIO*. Série Arqueológica (UFPE), v. 2, págs. 140-154.

LINKE, Vanessa. 2008. *Paisagens dos sítios de pintura rupestre da região de Diamantina – MG*. Dissertação de mestrado em Geografia. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MAGALHÃES, Sônia. 2011. *A arte rupestre do centro-norte do Piauí: indícios de narrativas icônicas*. Tese de doutorado em História. Universidade Federal Fluminense, Niterói.

MELO VAZ, Ludimília. 2005. *Memória da Pedra Talhada: arte rupestre de Niquelândia - GO*. Dissertação de mestrado em Cultura Visual. Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

NUNES, Vera Regiane Brescovici. 2013. *Um olhar imagético sobre a pintura rupestre em dois sítios arqueológicos no município de São Desidério – BA*. Dissertação de mestrado em História. Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia.

PERFEITO DA SILVA, Joaquim. 2004. “Arte rupestre”: conceito e marco teórico. Disponível em: <<http://www.rupestreweb.info/conceito.html>>. Acesso em: nov/2014.

PESSIS, Anne-Marie. 1993. “Registros rupestres, perfil gráfico e grupo social”. In: *CLIO - Série Arqueológica*, Recife, UFPE, n. 9, p. 7-14.

PROUS, André. 2011. *A Arte Pré-Histórica do Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte.

RIBEIRO, Loredana. 2006. *Os significados da similaridade e do contraste entre os estilos de arte rupestre: Um estudo regional das pinturas e gravuras do Alto-Médio São Francisco*. Tese de doutorado em Arqueologia. Universidade de São Paulo, São Paulo.

SEDA, Paulo. 1997. “A questão das interpretações em arte rupestre no Brasil”. In: *CLIO - Série Arqueológica*, Recife, UFPE, n. 12, p. 139-67.

SILVA, Martha de Castro. 2002. *Os grafismos rupestres do Abrigo do Poseidon: Desordem e crono-estilística na arte rupestre do Alto-Médio Rio São Francisco (MG)*. Dissertação de mestrado em História da Arte e Arqueologia. Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SOUZA, Harley. 2005. *O desgaste da pintura rupestre e dos abrigos sob rocha na reserva particular do patrimônio natural (RPPN) Pousada das Araras em Serranópolis, Goiás: Condicionantes naturais*. Dissertação de mestrado profissional em Gestão do Patrimônio Cultural do Instituto Goiano de Pré-história e Antropologia da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia.

SOUZA, Vanessa Santos. 2013. *Particularidades e similaridades do registro Rupestre da fazenda mundo novo em Canindé de São Francisco - SE*. Dissertação de mestrado em Arqueologia. Universidade Federal de Sergipe, Laranjeiras.

VELANDIA, César. 2001. *Estética y Arqueología: dificultades y problemas*. Ponencia presentada en la Segunda Reunión Internacional de Teoría Arqueológica en América del Sur (TAAS II). Olavarría, 4-7 de outubro de 2000. Disponível em: <<http://rupestreweb.tripod.com/velandia.html>>. Acesso em: nov/2014.

_____. 2013. *Qué significa “arte”, cuando hablamos de “arte rupestre”?* Disponível em: <https://www.academia.edu/4890563/Qu%C3%A9_significa_arte_cuando_hablamos_de_arte_rupestre_>. Acesso em: nov/2014.

